

## Das Argonautenepos des Apollonios \*

Von Hermann Fränkel, z. Zt. Freiburg i. Br.

Die Literatur des klassischen Altertums beginnt für uns mit den beiden erzählenden Epen, die unter dem Namen Homers gehen, und nach Homer ist die Gattung des erzählenden Epos weiter gepflegt worden durch das ganze Altertum hindurch bis in späte, christliche Zeiten. Aber es dauerte etwa acht Jahrhunderte, ehe nach der Ilias und Odyssee wieder ein Epos von Weltrang entstand: Vergils Aeneis. Die Aeneis lehnt sich zwar eng an die homerische Epik an, ist aber doch das Kind eines total verschiedenen Geistes. Wie hat das erzählende Epos in all den Stadien ausgesehen, die es auf dem Wege von Homer zu Vergil durchlaufen hat? Wenn wir nach der Geschichte dieser Gattung in der langen Zwischenzeit fragen, so ist das gesamte Material dafür verloren, mit einer Ausnahme: dem Gedicht des Apollonios von Rhodos, verfaßt um 250 v. Chr., das von dem abenteuerlichen Zug der Argonauten zur Gewinnung des Goldenen Vlieses erzählt. Auf Vergil haben die Argonautika des Apollonios, oder doch gewisse Partien daraus, so stark gewirkt, daß er zahlreiche Situationen, Motive und Formulierungen daraus in seine Aeneis übernommen hat. Es muß also wohl an dem Epos des hellenistischen Dichters etwas daran sein, das eine nähere Betrachtung lohnt.

Die nähere Betrachtung wird uns freilich nicht leicht gemacht. Sie verlangt Hingabe und tätige Geduld, denn die Darstellung ist meist so karg und aus Furcht vor unepischer Sentimentalität so verhalten, daß sich das eigentlich Gemeinte dem Leser nur durch eigene Nachhilfe erschließt: durch eine geruhiges Überdenken und ein geistiges Neuinszenieren, das die Lücken sinngemäß ausfüllt und den Stimmungs- und Gefühlswerten gebührend Rechnung trägt. Die Sprache des Gedichts ist ungewöhnlich spröde, und nicht nur wegen der altertümlichen Wörter und Wendungen, in denen sie sich bewegt. Offenbar hat Apollonios sein Werk immer von neuem überarbeitet, wobei jene Frische, die unmittelbar anspricht, zum Teil verloren ging. Es wird berichtet, daß er beim ersten Vorlesen seines Entwurfes im Freundeskreis auf Ablehnung stieß und erst nach erneuter Arbeit an dem Epos Anklang fand. Vielleicht hat er sich überhaupt nie dazu durchgerungen, sein Gedicht als fertig zu erklären und die Publikation zu autorisieren<sup>1</sup>. Jedenfalls muß

\* Vortrag, für den Druck erweitert.

<sup>1</sup> Die Scholien zitieren zu einer Reihe von Stellen abweichende Fassungen aus einer (nicht näher definierten) *προέδοσις*. Man hat daraus geschlossen, daß Apollonios zwei Ausgaben herausgebracht habe. Aber die Viten, auf die man sich hierfür beruft, sagen über Ausgaben überhaupt nichts, sondern berichten nur von zwei (oder gar drei) *ἐκδόσεως*, zwischen denen der Autor sein Werk geglättet und berichtigt habe, weil es beim ersten Mal, als Apollonios noch sehr jugendlich war, kränkender Ablehnung begegnet war. Es ist daher ebenso gut denkbar, daß der Dichter selbst keine Ausgabe herausgebracht hat und daß



er eine zaudernde und schwerlebige Natur gewesen sein. Überdies hatte er das Unglück, daß er mit dem Unterfangen, zu dem er sich berufen wußte, gegen den Strom schwamm. Der etwas ältere Dichter Kallimachos, der in Dingen der Literatur einen dominierenden Einfluß ausübte, verfocht mit Entschiedenheit in Theorie und Praxis die These, daß epische Produktion nicht mehr zeitgemäß sei und durchaus zu unterbleiben habe.

Unter den Voraussetzungen verschiedener Art, auf Grund deren Apollonius sein Epos schuf, spielte die Bildung des Verfassers eine beträchtliche Rolle. Er war eine Zeitlang Vorsteher der berühmten Bibliothek von Alexandria, und so versteht sich eine ausgedehnte literarische, philologische und antiquarische Bildung für ihn von selbst. Auch an den Naturwissenschaften, die in der hellenistischen Epoche intensiv gepflegt wurden, nahm er ein lebendiges Interesse, wie sich uns später zeigen wird. Den Rohstoff für den Inhalt des Gedichts lieferte eine überreiche und daher auch widerspruchsvolle Tradition in Vers und Prosa. Für die Konstruktion der epischen Handlung, der Charaktere usw. konnte sich der hellenistische Dichter nicht nur von dem homerischen Epos anregen lassen, sondern auch von der späteren Literatur hohen Stils, vor allem der Tragödie, die mit vielerlei überlieferten Stoffen gleichsam experimentierend für die Lebenskunde und Seelenkunde weite neue Gebiete erschlossen hatte. Auch die Geschichte lieferte Typen und Vorbilder, die sich Apollonios für die Darstellung des Argonautenzuges in den entlegensten Osten zustatten kommen ließ. Der Alexanderzug hatte ähnliche Begegnungen zwischen Griechen und Barbaren, ähnliche Verwicklungen und Gefahren, Irrungen und Leiden, seltsame und bewegende Begebnisse mit sich gebracht. Für weiteres, das besonders in der zweiten Hälfte der Argonautika eine beträchtliche Rolle spielt: für Zweckbünde und tödliche Feindschaft, auch im Schoß der Familie, für opportunistische Verträge und den Bruch von Eiden, für raffinierte Intrigen und schnöden Meuchelmord konnte die Diadochengeschichte Muster in Fülle beisteuern. Zu den Bildungserlebnissen des Apollonios kamen seine direkten persönlichen Erfahrungen hinzu, von denen wir so gut wie nichts wissen, aber an manchen Stellen seines Gedichts doch etwas aus der Ferne zu ahnen glauben. Die wichtigsten Voraussetzungen aber waren natürlich einmal der hellenistische Zeitgeist und zum andern die zufällige Konfiguration von Eigenschaften in der Persönlichkeit des Verfassers: sein individueller Charakter und sein spezifisches Talent.

Aus alledem resultierte in unserem Falle ein Werk von sehr komplexer Natur. Auch wenn wir alle seine Eigenheiten genau kennten und verstünden (was

---

zunächst in interessierten Kreisen nur Privatabschriften zirkulierten, deren Text nicht einheitlich war, weil der Autor sein Gedicht fortwährend änderte (auch Ovid hat seine *Metamorphosen* keiner abschließenden Revision unterzogen, wie er selbst sagt, mit dem Erfolg, daß noch in unserer Überlieferung gelegentlich abweichende Fassungen erhalten sind). Von den *Argonautika* wäre nun zweimal auf Grund der Privatabschriften eine regelrechte Ausgabe hergestellt worden. Der Vorteil dieser Hypothese ist, daß wir nicht die Fassungen der zweiten Ausgabe für die späteren und präsumptiv besseren halten müssen. Bisweilen ist nämlich die Fassung der *ποτέριστοις* derjenigen überlegen, die von unserer handschriftlichen Überlieferung repräsentiert wird.



keineswegs der Fall ist), würde eine einleuchtende Beschreibung des Ganzen nach seiner Wesensart noch immer recht schwierig sein. So will ich mich nicht unterfangen, ein Gesamtbild zu skizzieren. Statt dessen will ich nur einige wenige Einzelzüge andeuten und sie schematisierend, ohne strikte Systematik, auf zwei komplementäre Schlagwörter ausrichten. Beide weisen auf Charakteristika der hellenistischen Epoche hin, in der das Epos entstand, aber wir wollen sie von vornherein in dem Sinn verstehen, in dem sie speziell für Apollonios gelten. Das eine Schlagwort gehört dem Bereich des Pragmatischen an, und das andere dem des seelischen Lebens.

Unser pragmatisches Schlagwort ist das der Fixierung. Damit soll hier eine bezeichnende Tendenz zum Festlegen und Präzisieren der Begebenheiten der Handlung gemeint sein: nach dem genauen Ort, wo sie stattfinden, nach ihrer Zeit und Reihenfolge<sup>2</sup> und besonders auch nach ihrer Beschaffenheit. Alles was erzählt wird, ist von der formenden Phantasie des Erzählers bis ins letzte Detail hinein durchgestaltet. Jedes einzelne ist plastisch und komplett gesehen, auch wenn nur spärliche Aussagen darüber gemacht werden; jedes vollzieht sich in strikter Konformität mit den Gesetzen der Natur und des Lebens. Selbst die vielen märchenhaften Begebnisse sind in einer Weise stilisiert, daß die vertraute Ordnung der Dinge nur ein wenig gedehnt, aber nicht eigentlich durchbrochen zu sein scheint (vgl. z. B. IV 1673–1681): in ihrer konkreten Deutlichkeit wirken sie fast so natürlich wie die 'Wunder' der Technik und Medizin, die wir in unserer Epoche zu bestaunen gelernt haben. Das einzelne ist ferner bei Apollonios festgelegt durch vielseitige Bezüge zu anderen Dingen innerhalb und außerhalb der epischen Handlung. Die Zusammenhänge sind einwandfrei: auch wenn wir dem Unausgesprochenen nachrechnen, geht die Rechnung auf.

Blicken wir nun zum Vergleich zurück auf Homer und auf die Ilias im besonderen, so finden wir dort im Bereich des Pragmatischen Widersprüche in Fülle, denn die Verknüpfung der einen Episode mit der andern konnte mit goldenem Leichtsinn behandelt werden. Die Zeit übte keinerlei Zwang aus, sie paßte sich vielmehr ihrerseits den Ereignissen an, die man in sie hineinzustellen beliebte. Was die allgemeine Gesetzlichkeit von Natur und Leben betrifft, so waren nicht nur die Götter, sondern auch die Helden des Epos weitgehend von ihr ausgenommen; es war z. B. undenkbar, daß sie an einer Krankheit zugrunde gingen. Erhaben über die gewöhnliche menschliche und sachliche Natur, agierten sie gleichsam in einem privilegierten Felde für sich, und das Gesetz ihres Daseins lag überwiegend in ihren Beziehungen zu ihresgleichen beschlossen und zu den Göttern über ihnen. Ferner war die Deutlichkeit der Vorgänge und Sachen bei Homer selektiv gewesen: sie wurde nur für das durchgeführt, was für die Handlung bedeutsam war. Und die Wunder, von denen die Ilias berichtete, entzog die Darstel-

---

<sup>2</sup> Hierzu das gehaltvolle Buch von Friedrich Mehmel, *Virgil und Apollonius Rh.*, mit dem Untertitel: *Untersuchungen über die Zeitvorstellung in der antiken epischen Erzählung* (Hamburg 1940).



lung dem prüfenden Verstand durch ein Überspringen der kritischen Phase: wir hören zwar von dem Erfolg, aber nichts davon, wie er eigentlich zustande kam.

Wieder anders fällt der Kontrast aus im Vorblick auf Vergils Aeneis. Zwar finden wir auch in der Aeneis pragmatische Genauigkeit und sogenannte Anschaulichkeit, aber die Gestaltung ist letztlich nicht konkretisierend auf die jeweilige Aktion ausgerichtet, sondern idealisierend auf das, was den Sonderfall transzendiert. Die Aussagen des Apollonios dagegen lassen sich in der Regel nicht von dem Gegenstand ablösen, dem sie primär gelten, und auf einen anderen Gegenstand übertragen, sie nageln vielmehr sozusagen erst recht ihr Objekt in seiner einmaligen Identität fest. Und während die Aeneis, wo jedes Element über sich selbst hinaus weist, von einem hohen Pathos getragen ist, vermeidet oder dämpft der hellenistische Dichter das Pathos – dies nun im Einvernehmen mit dem Programm des Kallimachos.

Das am meisten in die Augen fallende Beispiel für die Fixierung der Handlung in den Argonautika ist die Seereise, die das Hauptthema von dreien der vier Bücher des Epos bildet. Das Thema wird in sauberster Konsequenz verfolgt, von Station zu Station, von Strecke zu Strecke. Für nautische Dinge hat der Dichter besonderes Interesse und gute Sachkenntnisse.

Die Argo war ein Schiff von allerbesten Qualität, denn sie war unter Athenas persönlicher Anleitung eigens für diese Expedition gebaut worden; aber für unsere Begriffe war sie primitiv und winzig klein. Einige fünfzig Helden waren an Bord, aber keine Matrosen. Vor der Ausfahrt hatten Jasons Diener alles erforderliche beschafft und sorgsam verstaut, aber unterwegs mußten die stolzen Helden alles selber verrichten. Ein Beiboot, das in mancherlei Hinsicht von Nutzen gewesen wäre, führte die Argo nicht mit sich. Zwei Mitglieder der Besatzung konnten fliegen, aber in jener Urzeit kam niemand auf den Gedanken, sie zur Rekognoszierung der Route und der Landeplätze aufsteigen zu lassen<sup>3</sup>. Der Dichter hat offenbar Wert darauf gelegt, die Reise in Hinsicht auf die nautische Technik im Rahmen des Normalen und Einleuchtenden zu halten<sup>4</sup>.

So lesen wir denn von Fahrt und Fahrt und Fahrt, von Küsten und Häfen und Flüssen und gefährlichen, ja eigentlich unmöglichen Passagen; von guten Winden, schlechten Winden und keinen Winden, so daß man mühselig rudern muß; von Biwaks an Land, um die müden Glieder zu strecken und zu ruhen, wofür das enge

<sup>3</sup> Von ihren Flügeln machen die Boreaden nur Gebrauch, um die Harpyien zu verjagen (II 273ff.) und um Herakles suchen zu helfen (IV 1464–1484). Für den letzteren Zweck werden auch die scharfen Augen des Lynkeus in Dienst gestellt, und zwar mit Erfolg (1466–1482), aber sonst hat man für seine besondere Gabe keine Verwendung.

<sup>4</sup> Nur bei den Symplegaden und Plankten läßt er die Götter im Nautischen direkt nachhelfen. Charakteristisch für sein Widerstreben, Unwahrscheinliches zu berichten, ist IV 1381–1390 und 1673–1675. Ein wenig Pose ist wohl freilich dabei, und überhaupt lag es Apollonios durchaus fern, dem Wunder oder der Magie gegenüber eine konsequente Haltung einzunehmen. Seinem Zweifel Ausdruck zu geben, wie an den beiden zitierten Stellen, hatte nur bei Grenzfällen Sinn. Völlig unmögliche Dinge dagegen (wie das Phänomen der Prellfelsen oder die Saat der Drachenzähne, die sich alsbald zu voll gerüsteten Kriegern auswachsen) hat er wohlweislich einfach hingenommen.



Schiff keinen Raum bot; vom Einnehmen von Proviant und frischem Wasser; von Abenteuern an Land mit den Eingeborenen; vom Tode des einen oder andern durch einen Unglücksfall oder Krankheit oder durch die Abwehr eines Hirten, dem die hungrigen Ankömmlinge seine Schafe rauben wollten; von langem Steckenbleiben durch schlechtes Wetter; und auch von freiwilligem Verweilen auf der Insel Lemnos und einer Ferienzeit des Liebesbundes mit den einsamen Frauen dort, die im vorigen Jahr die gesamte männliche Bevölkerung umgebracht hatten und sich nun, da ihnen inzwischen die Folgen ihrer Tat klar geworden sind, die Durchpassage einer Schiffsladung von Helden zunutze machen. Und immer wieder geht es weiter auf die Fahrt, bis in den äußersten Osten, wo das goldene Vlies nach mancherlei Wechselfällen erbeutet wird, und dann zurück. Die Rückreise führt die Abenteurer auf weiten Umwegen in den Norden und Süden, so daß fast die ganze Erdscheibe durchzogen wird. Abgesehen von diesen Vorstößen in unerforschte Fernen bewegt sich die Fahrt in mehr oder weniger bekannten Gegenden, und wir bekommen viele Namen zu hören – zu viele Namen.

Einen besonderen Charakter erhält der Fahrtbericht, nach hellenistischer Art, durch die zahlreich eingelegten Aitia oder 'Anlässe'. Apollonios berichtet, wie dies oder jenes Ereignis den Anlaß für etwas gab, das am gleichen Ort noch bis heute fortlebt: für einen Namen z. B., einen Kult oder Brauch; oder ein physischer Gegenstand ist noch jetzt an Ort und Stelle vorhanden, der von jenem Zuge herrührt: ein zurückgelassener Ankerstein, ein Altar, das Grab eines Teilnehmers. Auf diese Weise wird der Zug der Argonauten mit der Gegenwart des Dichters und Lesers fest verbunden; und zwar wirkt sich die gegenseitige Verspannung und Verankerung in beiden Richtungen aus. Die Begebnisse der Vorzeit erhalten eine neue poetische Realität durch ihre jetzt noch greifbare Nachwirkung, und die banale Welt der hellenistischen Moderne empfängt ihrerseits einen romantischen Schimmer dadurch, daß sie mit der fernen gründenden Urzeit durch ein Netz von sicheren Bezügen verknüpft ist. Aus einem ähnlichen Bestreben heraus ist Vergils Aeneis voll von solchen Aitia, die von der heroisch verklärten Epoche des Aeneas her in die römische Geschichte und die italische Welt von Vergils eigenen Tagen hinüberleiten.

Sie werden fragen: Wo bleibt dann nun aber die Poesie? Ist die saubere pragmatische Durchgestaltung der Handlung nach Ort und Zeit und Umständen nicht viel zu nüchtern für ein Dichtwerk? Die Antwort lautet erstens dahin, daß in der Tat die Poesie bei Apollonios gar nicht selten zu kurz kommt; oder zum mindestens scheint es uns so. Höchst prosaisch, schon in der Anlage, ist der Katalog der Teilnehmer am Anfang des Werks; aber es stecken darin doch auch interessante Angaben über die Familien derer, die sich der gefährlichen Expedition anschließen: wie sich der Vater von diesem und jenem dazu stellt oder die Mutter, wie (I 161 ff.) der alte Aleos durchaus nicht will, daß seine drei Söhne mitgehen und ihn unversorgt allein lassen. Der älteste Sohn, selbst nicht mehr jung, fügt sich, aber statt seiner schickt er seinen eigenen Sohn aus. Nun versteckt Aleos die Ausrüstung



seines Enkels, damit er die Abfahrt verpaßt, aber der junge Mann macht sich doch davon und erscheint an der Sammelstelle in einem seltsamen Aufzug, bekleidet mit einem Bärenfell und mit einer Holzfälleraxt als Waffe. Zweitens gibt es Strecken und besonders weite Strecken im Dritten Buch, auf denen nicht physische Vorgänge den Gegenstand der Darstellung bilden, sondern seelische; das Pragmatische bildet hier nur das Gerüst der Handlung, nicht die Substanz, und die Poesie liegt offen zutage. Uns kommt es aber jetzt in unserem Zusammenhang mehr auf ein drittes an: auf eine verstohlene Poesie, nicht neben der Pragmatik, sondern geradezu in ihr. Die reine Sachlichkeit kann eine Art von trockener Romantik in sich tragen, deren Wesen vielleicht darauf beruht, daß wir Akte der absoluten Hingabe an den Gegenstand vollziehen, so wie er eben ist.

Um einige wenige charakteristische Beispiele zu bringen, wenden wir uns wieder dem Fahrtbericht zu. Selbst wenn der Ton sich hebt, erhebt sich die Darstellung doch nie über die Sache, sondern bleibt an ihr haften. Die *Argo* wird bei ihrer Ausfahrt aus dem Heimathafen herausgerudert (I 542):

die Bugwellen brandeten gegen,  
schaumig sprudelte auf an den Flanken die dunkle Salzflut,  
dank dem kräftigen Eifer der Männer, mit dröhnendem Rauschen.  
Gleich einer Flamme glänzten im Sonnenlichte die Waffen  
auf dem Schiff in der Fahrt, und der Weg wurde weiß, den es machte,  
länger und länger hinaus, wie ein Pfad durch ein grünes Gefilde.

Was hier in vollem Bilde zum Ausdruck kommt, ist genau das, was geschieht: Starke Männer treiben ihr Fahrzeug aus dem Hafen ins Meer gegen den Widerstand des Wassers, das so reagiert, wie es das zu tun pflegt; die Schar führt blanke Waffen mit sich, und der Weg beginnt sich über die See hin zu dehnen und zu strecken.

Nicht nur im eigentlich Nautischen ist Apollonios präzise, sondern auch in der Schilderung von solchen für eine Seereise typischen Erlebnissen wie Hunger, Durst und erschöpfende Mühsal. Das Motiv des Hungers begleitet, wenn man genauer zusieht, eine Partie des Ersten Buchs<sup>5</sup>, und von Durst und Hitze hören

<sup>5</sup> I 1172–1252. Das Hungermotiv erscheint hier in mancherlei Abwandlungen. Naturgemäß waren die Argonauten nach ihrem Ruderexzeß sehr müde und sehr hungrig, aber mit gewohnter Diskretion weist Apollonios hierauf fast nur indirekt hin. Zunächst geschieht das auf dem Umweg über ein Gleichnis von einem müden, hungrigen Mann, das aber seinen Charakter als Gleichnis verleugnet und sich formell nur als eine Zeitbestimmung für die Landung ausgibt (1172–1176); von der Landung, so ergänzen wir, versprochen sich die Helden eine Gelegenheit zum Essen und zur Ruhe. Um so bezeichnender ist dann aber im Gleichnis die Figur des «Mannes, der den Boden umgräbt», denn der Hunger eines *φτυοσχάρος* war sprichwörtlich (vgl. Theokr. 24, 138, mit Gows Anm.). Angeschlossen ist aber noch ein Zug, der den Arbeiter mit den Helden hinsichtlich der Müdigkeit und des Hungers nicht parallelisiert, sondern vielmehr kontrastiert (wie denn auch das Vorbild, *Ilias* 11, 86–90, auf Kontrast gestellt war: «Zu der Zeit, wo ein Holzfäller seiner Müdigkeit und seinem Hunger nachgibt, unternahmen die Achaier einen erfolgreichen Einbruch in die troischen Reihen»). Denn es heißt von dem Mann des Gleichnisses, daß er «trocken vom Staube auf seine zerschundenen Hände blickt und heftig seinen Bauch verflucht», d. h. seinen täglich neuen Hunger verflucht, weil er ihm tagaus tagein die schwere Brotarbeit aufzwingt, die wiederum seinen Hunger noch verstärkt; bei den Helden dagegen war das angestrenzte Rudern ein



wir viel im Vierten. Ich möchte eine Stelle zitieren, deren Situation diese ist. Die Argonauten sind mitten in die afrikanische Wüste verschlagen; sie hatten ihr Schiff, die Argo, über Land tragen müssen, zu einem salzigen Binnensee, der irgendwie mit dem Meer in Verbindung steht – mit dem Mittelmeer, dessen offene Weiten ihnen den Weg zur Heimat freigeben sollen. Nach diesem Kanal sucht die Argo in dem Binnengewässer: man fährt vom rechten zum linken Ufer und zurück zum rechten; man fährt die Bögen der Buchten aus und die Windungen der Seitenarme, die sich am Ende doch immer enttäuschend schließen; ringsum ist toter Sand, die Luft ist glühend und der Durst brennt. – Von all dem, was ich eben ausgeführt habe, sagt der Text des Apollonios wenig oder nichts direkt. Was er wirklich bringt, ist dies (IV 1537):

Nunmehr bestiegen sie wieder ihr Schiff, und es wehte ein Südwind  
hin zum Meer; sie erprobten die Wege, die Ausfahrt zu finden  
aus dem tritonischen See, und immer blieb es vergeblich.  
Ratlos den ganzen Tag durchirrten sie so das Gewässer.

heiterer Sport gewesen, wie ja überhaupt der großartige *ἄεθλος* der Expedition, zu dem sie sich gedrängt hatten, ritterlichen, und nicht praktischen, Zwecken diene. Hierzu dürfen wir wohl Pindar zitieren (*Isthm.* 1, 49): *γαστρὶ δὲ πᾶς τις ἀμύνων λιμὸν αἰώνη τέταται· δὲ δ' ἀμφ' ἀέθλοισι ἢ πολεμίων ἀήται κῦδος ἄβρον, εὐαγορηθεὶς κέρδος ἔνριστον δέκεται*. Aber wenn auch Müdigkeit und Hunger bei den Helden sozusagen von anderem Rang sind, waren sie doch darum nicht weniger real. So lesen wir denn des weiteren (1179–1181) mit Befriedigung, daß «die Einwohner jenes Landes die Ankömmlinge mit freundwilliger Gastlichkeit aufnahmen und ihnen Brot, Schafe und Wein in reicher Fülle einhändigten, was diese auch bedurften» – dies eine Wort *δενόμενοις* macht die einzige direkte, wenn auch distanzierte, Aussage über den Hunger der Helden. Es folgt (1182–1186) eine sachliche Beschreibung der umständlichen, aber unumgänglichen Vorbereitungen für die Mahlzeit: «Einige von ihnen sammelten trocknes Holz; andre rupften Laub und Gras zum Lager und brachten es herbei; manche widerum (*αὐτὲ* Etym. Gen.: *ἀμφὶ* libri) wirbelten die Zündstäbe; noch andre mischten Wein in Krügen und bereiteten das Mahl, mit einem Opfer beim Einbruch der Nacht an Apollon Ekbasios.» Und nun? Stürzt sich jetzt die Schar auf die endlich bereitstehenden Genüsse, allen voran Herakles, der in der Volkstradition als der große Fresser galt? Nein; bei Apollonios ist Herakles das Urbild enthaltsamer Pflichterfüllung; und da heute sein Ruder zerbrochen war und er morgen nicht wieder müßig dabei sitzen will, während sich die andern abmühen, geht die Erzählung, nach dem Bericht über die Vorbereitungen, so weiter (1187–1189): «Der Sohn des Zeus aber forderte seine Gefährten auf, wohl zu speisen (d. h. mit dem Essen nicht auf ihn zu warten), und ging in den Wald, um sich vorher (*πρῶτῃ*, d. h. bevor er sich zum Essen niederließe) ein für seine Arme passendes Ruder zu besorgen.» Das ist alles, was wir über das Verzehren der langersehnten Mahlzeit durch die Argonauten zu hören bekommen. Bald darauf berichtet Apollonios, daß Hylas, der Geliebte des Herakles, gleichfalls davonging, um vorher (*πρῶτῃ* 1209, genau wie 1189, = bevor sich Herakles zum Essen niederließe) heiliges Quellwasser «für die Mahlzeit» seines Herrn zu holen und dann alles weitere für dessen Rückkunft sorgsam vorzubereiten. «Denn Herakles hatte ihn in solchen Manieren erzogen», im Gegensatz zu dem Vater des Knaben, dem «feindseligen Theiodamas» (1213, *ἄφου* Etym. Gen.: *δίου* libri), der bekanntlich einem hungernden Kindchen einen Bissen Brot verweigert hat. Schließlich spielt das Hungermotiv noch in das Gleichnis von dem brennenden Hunger (1245) eines Löwen hinein, den zu stillen dem Tier nicht gelingt; ebenso gierig und vergeblich suchte Polyphemos nach dem verschwundenen Knaben.

Von der Diskretion, mit der Apollonios sonst, nach homerischem Vorbild (s. *Dichtung und Philosophie* . . . S. 38), den animalischen Akt der Nahrungsaufnahme behandelt, ist er in der Phineusgeschichte abgewichen: dort, wo sich die gesamte Handlung um den Hunger des seit Jahr und Tag ausgehungerten alten Mannes dreht, spricht der Dichter ungescheut von dessen traumhafter Wonne (II 306) beim Genuß des ersten guten Hammelbratens nach der Vertreibung der Harpyien.



Wie eine Schlange sich windend auf krummem Pfade dahin eilt,  
wenn die Sonne sie quält mit der schärfsten Glut ihres Scheines,  
zischend wendet den Kopf sie nach rechts und nach links hin, und Funken  
sprühen die Augen, wie flackernder Brand, denn die Gier drängt  
in die Tiefe zu schlüpfen durch eine Spalte des Bodens –  
also suchte die Argo den Eingang des schiffbaren Weges  
lange dahin und daher.

Durch das epische Kunstmittel des Gleichnisses wird es dem Dichter möglich, die Aussage, die er macht, doppelt zu fundieren. Sein Verstehen und Sachwissen greift hinüber in die Biologie und illustriert die Not der Argonauten durch die physiologische Not der Schlange, die die Wärme der Sonne zum Leben nötig hat, aber sie nicht lange ertragen kann.

Auch sonst wird bisweilen das epische Geschehen von dem Dichter objektiv verfestigt in jenen Bereichen der Wirklichkeit, die von den Naturwissenschaften erschlossen werden. Die hellenistische Epoche hatte unter anderem ein besonderes Interesse an der Gesetzmäßigkeit der Mechanik und an ihrer Ausnutzung für kunstreiche Apparaturen. Im Argonautenepos gibt es nun eine Reihe von Stellen und Gleichnissen, in denen etwas zur Sprache kommt, was man, etwas paradox, 'die Poesie der Mechanik' nennen könnte. Das Thema für eines dieser Gleichnisse ist die durchhaltende Zähigkeit der Argonauten bei schwerer mechanischer Arbeit, beim Rudern (II 660):

Den Tag lang und gleichfalls die Nacht durch,  
da kein Lüftlein sich rührte, verbrachten sie rastlos mit Rudern.  
So wie sich Arbeitsrinder beim Furchen des Bodens, der feucht ist,  
mühen und quälen: der Schweiß strömt reichlich von Flanken und Nacken,  
und sie verdrehen die Augen, vom Joche gedrückt; und der Atem  
kommt aus den Mäulern trocken hervor und hörbar; die Hufe  
pflanzen sie ein in den Grund bei der Arbeit vom Morgen bis Abend –  
ebenso zogen die Helden die Ruder heraus aus der Salzflut.

Wie besonders die letzten Verse zeigen, wird hier nicht nur die stetige angestrengte Leistung als solche verglichen; auch der physische Rahmen ist ins Bild hineingenommen als das strikt gebundene Spiel starker Kräfte in artikulierter Mechanik: das Stemmen und Vorwärtsschieben der Last am langen Hebelarm der Ruder hier und der Beine dort, das Einsetzen der Hebelenden, der Ruderblätter und Hufe, und ihr Herausziehen aus dem nassen Element<sup>6</sup>.

Rückhaltlos genau wird der Zustand eines blinden, halb verhungerten alten Mannes geschildert, mit fast klinischem Detail, wie er von seinem Bett aufsteht, um den nahenden Argonauten entgegenzugehen (ich zitiere nur ein Stück davon, II 202): «Als er aus dem Hause kam, wurden ihm die Knie zu schwer, und er setzte sich auf die Schwelle des Hofes; ein wogender Schwindel umdunkelte ihn,

<sup>6</sup> Siehe hierzu Tr. Am. Ph. Ass. 83, 148 Anm. 16; vgl. das bezeichnende Wort ἀνοχμίζων I 1167 (s. unten S. 14) vom 'Aufhebeln' des Wassers durch das Ruder.



es war ihm, als drehte sich der Boden unten um ihn her, und nun lehnte er stumm in lindem Schlummer». An andern Stellen hören wir von dem gradweisen Fortschritt der Vergiftung nach einem Schlangenbiß (IV 1522): «Er faßte dreist nach seiner blutenden Beinwunde, denn noch lähmte ihn nicht eine Übergewalt des Schmerzes, den Unseligen; schon begann jener Schlaf, der den Halt der Glieder löst, nach innen zu schlagen ...», oder von dem stufenweisen Sterben eines ehernen Riesen, der an einer Fußverletzung verblutete (IV 1679–1688).

Das feste Einspannen der Begebnisse in ihre jeweilige Beschaffenheit und Naturnotwendigkeit ist aber in unserem Epos mehr als nur eine Sache des darstellenden Stils, an dessen Präzision sich der Leser erbauen mag, wenn er daran Geschmack findet. Die Situationen, wie sie der Dichter gestaltet, haben eine scharfe und harte Tektonik nicht nur für uns, sondern auch für die Personen, deren Erlebnisse die Handlung des Epos ausmachen. Immer von neuem sehen sich die Helden des epischen Dramas – Jason, Medea, Chalkiope, Argos und seine Brüder – festgelegt und eingekeilt in genau und eng umschriebene Umstände, unter deren Druck sie handeln, nicht wie sie möchten, sondern wie sie müssen.

Wenn nun in einem griechischen Dichtwerk die Helden fortgesetzt unter Zwang gestellt sind, so erwarten wir, daß die Macht, von der dieser Druck ausgeht, die Götter sind oder das Schicksal. In der Tat greifen im Argonautengedicht die Götter mehr als einmal entscheidend ein, und vom Schicksal wird viel gesprochen. Charakteristisch für dieses Epos ist aber etwas anderes. Nicht dunkle Orakelsprüche, die sich erst nachträglich aufs grauenhafteste enträtseln, verfolgen und mißleiten die Helden wie bei Sophokles, noch auch schreitet Jason, wie der vergilische Aeneas, im Bewußtsein seiner hohen Bestimmung den langen, mühevollen Weg ab, den ihm seine geschichtliche Mission vorschreibt; sondern der Not gehorchend tut Jason (oder wer es sonst sei) mit offenen Augen, wenn auch mit kurzer Sicht, jeweils den einen Schritt, dem er sich nicht entziehen kann, und dieser Schritt führt ihn jeweils wieder einer neuen Zwangslage zu. Bezeichnend ist, daß von Jason gesagt wird: Er konnte nicht Nein sagen, als ihm der Auftrag gegeben wurde, zu König Aietes zu fahren und von ihm das Goldene Vlies zu holen (III 336, vgl. auch 388–390). Und dann, als ihm König Aietes das Vlies nur überlassen will, wenn er eine Probe besteht, bei der er zugrunde gehen wird, erwidert Jason etwa folgendes: «Du hast mich wie im Netz gefangen. Ich kann nicht anders als Ja sagen, auch wenn es meinen Tod besiegelt. Nichts Grauensvollereres wird einem Menschen vom Schicksal auferlegt<sup>7</sup> als Zwang zum Unheil» (III 427–431).

Die Handlung der Argonautika ist weitgehend eine Kette von Zwangslagen solcher Art, eine Folge von Situationen, in denen der in sie Verstrickte nur die Wahl zwischen zwei Übeln hat; und zwar ist es in der Regel eine Wahl zwischen dem Tun von etwas Unerwünschtem und dem Unterlassen dieser Aktion, also der bloßen Passivität, mit noch weniger erwünschten Folgen. Hier kann nur Weniges

<sup>7</sup> Das Verb in III 430 ist überliefert als *ἐπιμεισέτ'* in L (sic) ASG, und als *ἐπαμείβετ'* in PE; ich schlage *ἐπιμεισέτ'* vor.



davon angedeutet werden, denn sonst müßte die halbe Handlung der Argonautika nacherzählt werden.

Um die Bedingung erfüllen zu können, die ihm Aietes gestellt hat, braucht Jason die Hilfe von Aietes' zauberkundiger Tochter Medea, und so *muß* er ihre Neigung gewinnen. Medea sieht sich vor die Alternative gestellt, entweder ihren Geliebten zugrunde gehen zu lassen und mit ihm die gesamte Heldenschar, oder die Schande auf sich zu laden, daß sie sich mit einem fremden Mann eingelassen und ihn gegen ihren Vater beschützt hat. Nach langem Schwanken rettet sie Jason, aber ihre Tat kommt sogleich an den Tag. Nun *muß* sie ihr Elternhaus verlassen, um der furchtbaren Rache des Aietes zu entgehen. An diesem Wendepunkt von Medeas Schicksal stellt und beantwortet der Dichter eigens die Frage, warum sie sich den heimkehrenden Argonauten angeschlossen hat (IV 1–40). Sie tat es aus Angst vor dem, was ihr Vater ihr sonst antun würde, und nicht aus Liebe zu Jason, der ihr die Ehe versprochen hatte. Ihr Gefühl für ihn verlosch momentan, verschüttet von der eigenen Not. An ihn dachte sie jetzt nur mit dem ohnmächtigen Wunsch: «Fremder, die See hätte dich verschlingen sollen, ehe du unser Land betratest.» Als sie sich in der Nacht allein aus dem Hause stahl und damit ihre gesamte Existenz aufgab, um sich auf Gedeih oder Verderb den Abenteurern aus Griechenland anzuvertrauen, war der Königstochter zumute wie einem verwöhnten jungen Mädchen, das von Piraten verschleppt wird, um einem unfäßbar harten Sklavendasein entgegenzugehen.

Die Geflohenen werden verfolgt und gestellt. Gegen die Übermacht gibt es keine andere Rettung für die Argonauten und Medea als durch einen schnöden verräterischen Mord an Medeas Halbbruder Apsyrtos, der an der Spitze der Verfolger steht. Es erscheinen neue Verfolger, und diesmal wird der König des Landes, Alkinoos, entscheiden, ob Medea an ihren Vater auszuliefern ist oder nicht. Medea ist wieder wie in einer Falle gefangen. Mit leidenschaftlichen und rührenden Worten fleht sie die Argonauten an, sie auf jeden Fall zu schützen, denn nur ihr verdanken sie ja alle ihr Leben und den Erfolg ihres Unternehmens. Am Vorabend des Urteilspruchs verlautet, daß Alkinoos wahrscheinlich das Mädchen dem Vater ausliefern würde, wenn sie noch Jungfrau ist, daß er sie aber bei Jason belassen würde, falls sie bereits seine Frau wäre. In dieser Zwangslage wird noch in derselben Nacht die Hochzeit improvisiert. Nur eine Höhle steht für das Fest zur Verfügung; aber auch so fehlt der Feier der Glanz nicht, denn das Brautlager wird mit dem golden leuchtenden Wundervlies gedeckt, und damit der einzigen Frau unter den vielen Männern der traditionelle Chor der Brautjungfern nicht mangle, stellen sich die Nymphen des Orts ein, den Hymenaios zu singen, der das Paar dem Brautbett entgegenführt. Die beiden Liebenden hatten sich freilich ihre Vereinigung anders gedacht (IV 1161):

Nicht in Alkinoos' Reich hatte Jason die Hochzeit zu feiern vorgehabt, sondern vielmehr in dem hohen Palast seines Vaters, in seine Heimat Iolkos zurückgekehrt; ebenso dachte



gleichfalls Medea; doch führte die beiden die Not zur Verbindung. Denn wie wir wandeln, wir Massen der leidgeschlagenen Menschen, setzen wir nie unsre Sohle als ganze ins Glück: es geleitet schwesterlich immer den Frohsinn der Gleichschritt bitterer Sorge. So denn auch sie, die einander mit Süße der Liebe durchglühten, hielt in Banden die Furcht vor des Königs morgigem Schiedsspruch.

Im Original ist die Sprache dieser letzten, sententiösen Verse etwas trockener als in meiner Wiedergabe. Die Sentenz selbst steht nach ihrer Art in dem Epos einzig da, aber in der Erzählung gibt es Gegenstücke für das Beisammen von Glanz und Elend, von Süße und Bitternis. Beim ersten Aufflammen von Medeas Neigung für Jason deutet ein Gleichnis diskret an, wie ihr der Glanz dieser Liebe, heimlich im Innern geborgen, den Weg ins Elend weisen und erleuchten wird (III 291–298). Und wieder in einem andern Gleichnis, das den Abschied der lemnischen Frauen von den weiterziehenden Argonauten illustriert, verbindet sich der Glanz der prangenden Heldenschar, die zum letzten Mal zugegen ist, mit dem Elend der kommenden Verlassenheit, und verbindet sich die Süße einer letzten Liebkosung mit der Bitternis der Trennung (I 879–885)<sup>8</sup>.

Von solchen Stellen wie den eben genannten wird uns der Übergang leichter zu dem zweiten unserer beiden Schlagwörter, das sich komplementär dem von der Fixierung zur Seite stellt. Noch bezeichnender für Apollonios als jene, ja einigermaßen rar in der antiken Literatur ist die Darstellung von Erlebnissen und Gefühlen, die einen eigentümlich intimen Charakter haben, weil sie nur im Binnenfelde der Person existieren und nur für das Ich selbst Sinn und Bedeutung haben. Und zwar berichtet Apollonios die intimen Vorgänge mit derselben präzisen Sachlichkeit, die wir auch sonst bei ihm überall finden, und der Erzähler bleibt auch dann gelassen, wenn er seiner eigenen Teilnahme unverhohlenen Ausdruck gibt. Solche Stellen sprechen uns Moderne besonders unmittelbar an. Die meisten von ihnen, aber durchaus nicht alle, betreffen Medea.

Um zunächst wieder einige Kontraste zu geben. In der homerischen Ilias gibt es noch keine Abkapselung der Person gegen die Außenwelt und daher auch kein geschlossenes Binnenfeld, in dem sich ein nur persönliches Erleben abspielen könnte. Bei Valerius Flaccus, dem Verfasser eines Argonautenepos aus der Flavierzeit, ist Medeas seelischer Konflikt als ein Kampf zwischen Amor und Pudor gesehen, zwischen Liebe und Anstand: ihr Ich, ihre Person, ist kaum mehr als das Schlachtfeld, auf dem diese beiden Mächte ihren Streit ausfechten, und der Preis, um den sie ringen. Vergils Dido ist zwar viel mehr Person, aber sie ist auch vor sich selbst immer eine öffentliche Figur, eine Königin und die Gründerin der karthagischen Nation; selbst wenn sie wollte, könnte sie nicht dann und wann von der Weltbühne abtreten und sich ins Private zurückziehen. Die Medea des Apollonios dagegen ist und bleibt in ihrem Seelenkampf des Dritten Buchs ein junges Mädchen, und ihr Erleben gehört ihr allein.

<sup>8</sup> Zur Interpretation dieser Stelle s. Gnomon 25 (1953) 386.



Was es nun mit diesem 'Intimen' auf sich hat, so wie wir hier den Begriff verstanden sehen möchten, wird sich mehr und mehr klären, wenn wir einige Beispiele an uns vorüberziehen lassen. Medea, die sich weder imstande fühlt, Jason zu retten, noch auch sein schreckliches Ende mitanzusehen, schickt sich an, sich zu vergiften (III 809): «... aber plötzlich überkam ihren Geist ein verheerendes Grauen vor der Abscheulichkeit des Totseins. Sie hielt inne, ratlos für eine lange Zeit, und alle Betätigungen des Daseins standen ihr lockend vor Augen: sie gedachte der Freuden, die das Leben bietet, gedachte der heiteren Gemeinschaft mit Freundinnen, als das junge Ding, das sie war, und lieblicher als je zuvor erschien ihr die von der Sonne beleuchtete Welt, während sie ernstlich im Geiste jedem einzelnen nachsann. So tat sie die Lade mit den Giften wieder von ihrem Schoße.» So weit das Zitat. Die tragische Ironie der Szene liegt darin, daß Medea mit ihrem Entschluß zum Leben und zu ihrer Tat eben jene Freuden eines behüteten Mähdendaseins verscherzt, denen zu Liebe sie auf den Tod verzichtet hatte.

Als Gegenstück zu dem Wort von «dem jungen Mädchen, das Medea war», möge eine Szene aus dem Beginn des Epos dienen. Der Rahmen ist der prangende Auszug der stolzen Helden zu ihrem großen Abenteuer. Jason hat soeben von seinen Eltern Abschied genommen und begibt sich zum Hafen. Stadtbewohner säumen den Weg und rufen ihm lärmend gute Wünsche zu; Verwandte und Diener begleiten ihn auf seinem Gang (I 311): «Ihm begegnete die greise Iphias, Priesterin der Stadtgöttin Artemis, und sie küßte ihm die rechte Hand. Sie wünschte mit ihm zu sprechen und vermochte es nicht, weil der Haufen dazwischen lief; zur Seite geschoben blieb sie, als die alte Frau, die sie war, hinter den Jüngeren zurück, und er war weit von ihr fort verschlagen.» Hier transzendiert einmal die Bedeutung den Einzelfall. In den wenigen Worten offenbart sich die intime Tragik des Alters, an dem der Strom frischer Jugend achtlos vorüberrauscht.

Und nun wiederum Medea. Sie hat sich heimlich mit Jason getroffen zu ihrem ersten Gespräch; sie hat das Zaubermittel bei sich, das allein imstande ist, ihn vom sicheren Tode zu retten; aber sobald sie es ihm übergibt, wird sie ihm ihre Existenz geopfert haben; jetzt hat er sie mit seinen Worten für sich gewonnen (III 1011): «Sie sah ihm voll ins Gesicht und wußte nicht, wovon sie zuerst zu ihm reden sollte; eigentlich wollte sie alles zugleich aussprechen; aber sie zog nur rückhaltlos aus ihrem Gürtel das Zaubermittel hervor, und rasch ergriff er es mit Freuden. Sie hätte sich gern ihre ganze Seele aus dem Busen gerissen und sie in seine Hände gelegt, wenn er das wünschte, so hold war die Flamme, die von Jasons blondem Haupt zu ihr hin blitzte und den Strahl ihrer Augen an sich riß». Eine solche Überfülle des intimen Lebens, an welcher der Wille zum Reden in Stummheit erstickt, ist bezeichnend für Apollonios, oder auch eine Stummheit (*ἀμωασία*) unter dem Anprall einer übergewaltigen Erregung, an welcher das Denken selbst erstickt (vgl. IV 880).

Das Seelische konkretisiert sich bei diesem Dichter auch in physischer Not (III 761): «Ständig quälte Medea der Schmerz, der in ihr Inneres eindrang, an den



feinen Nerven und unter dem Nackenansatz des Kopfes, da wo sich das Leid am empfindlichsten einbohrt, wenn Liebesgedanken ohne Unterlaß Sorgen in den Geist pflanzen.»

Es konkretisiert sich auch in Gebärden von einer besonderen, unkonventionellen Art. Die Argo ist auf einer gefährlichen Durchfahrt begriffen (II 580): «Unversehens tauchte vor dem Schiff eine riesige Welle empor, die sich wie ein abgespaltenen Fels heranschob: die Argonauten duckten sich vornüber mit geneigtem Kopf, denn es sah so aus, als wollte die Woge auf das Schiff niederspringen und es ganz zudecken». Diese Geste ist unwillkürlich, aber sie ist als praktisch gemeint; trotzdem ist sie praktisch wertlos, denn sie entspringt einer Illusion. Selbst die Götter können bei Apollonios in solche Gebärden ausbrechen. Bei einer andern kritischen Durchfahrt der Argo sehen die Götter zu, und Here, die den Argonauten leidenschaftlich gewogen ist (IV 959), «schlang ihre Arme um Athene, solch eine Angst hatte sie bei diesem Anblick». Die Königin des Himmels sucht also gleichsam Zuflucht in ihrer Sorge. Und als Jason und Medea kommen, um das Goldene Vlies zu holen, und der Drache, der es bewacht, einen grauenvollen Schrei durch die stille Nacht sendet, so gellend, daß man ihn weithin im Lande hört, da heißt es (IV 136): «Wöchnerinnen erwachten voller Entsetzen, und um ihr Kindchen, das dumpfe Wesen, das in ihrer Armbeuge schlummernd bei dem Lärm aufzuckte, schlossen sie empört ihre Hände». Die Phantasie des Dichters geht hier dem durchdringenden Schrecknis nach bis in die Intimität von Mutter und Kind in ihrer Kammer, und verzeichnet die unwillkürliche Schutzgeste. Kurz darauf hat Jason das riesige, im goldenen Schimmer durch die Nacht strahlende Vlies gewonnen, um dessentwillen die ganze gewaltige Expedition ins Werk gesetzt worden war, und (IV 179)

als er davonging, warf er es links auf die Schulter und trug es  
wallend vom Nacken bis unten zum Fuß, doch bisweilen  
nimmt ers und dreht es, befühlt es, voll Angst, daß ihm jemand begegne,  
sei es ein Mensch oder Gott, und ihn seines Schatzes beraube.

Ob Gebärden wie diese praktisch nutzlosen Angst- und Schutzgesten bei Apollonios eine Neuerung in der Literatur gewesen sind, vermag ich nicht anzugeben; in der Bildkunst gab es sie längst, denn das Bild ist ja seiner Natur nach auf das Ausdrucksmittel der gleichsam sprechenden Gebärde angewiesen.

Eines der Medien, in denen das intime Dasein der Person verhältnismäßig rein zur Geltung kommt, ist die Stimmung – Stimmung nämlich insofern, als sie über eine bloße Reaktion auf die Umstände hinausgeht und ein Eigenleben zu entfalten beginnt. Das Argonautenepos operiert stark mit dem unwägbaren, aber sehr realen Faktor der Stimmung.

Fragen wir nun nach der Richtung, in der bei Apollonios die Stimmung über das hinausgeht, was die Umstände nahelegen: ob es die positive Richtung ist, zum Überschwang, oder die negative, zum Verzagen, so ist ein Hochgefühl, das von unbegründeter Zuversicht getragen ist, bei ihm nur selten. Medea hat sich zu



ihrem Entschluß durchgerungen; sie kann kaum den Morgen erwarten, an dem sie zum ersten Mal mit Jason sprechen und ihm ihre Hilfe gewähren wird. Nach der schlechten Nacht, die sie verbracht hat, macht sie sich erst für die Begegnung zurecht; sie nimmt ihre Haare auf, die frei und ungepflegt hingen, sie streicht sich ihre trockenen Wangen, mit Salbe gibt sie ihrer Haut Glanz, sie kleidet sich sorgsam (III 835): «und während sie im Haus hin und her ging, trat sie den Boden ohne ein Bewußtsein der Leiden, die in Fülle vor ihren Füßen lagen, und andere noch sollten ihr später erwachsen».

Typischer ist für Apollonios das Gegenteil: ein Sinken der Stimmung bis zum Absturz in völlige Apathie. Zweimal widerfährt das den Argonauten kollektiv. Das erste Mal ist die Lage keineswegs eine verzweifelte, ja sie ist kaum kritisch zu nennen; und so gelingt es denn schließlich Jason auf raffinierte Weise, die Stimmung zu manipulieren: mit hintersinnig ironischen Worten steigert er die Ängste noch weiter ins Absurde hinein und provoziert dadurch einen radikalen Umschlag (II 860–897). Die Menschen des Apollonios sind ungewöhnlich labil, mit wenigen Ausnahmen, unter denen der unverwüstlich tüchtige Herakles an erster Stelle steht.

Das zweite Mal ist die Lage in der Tat recht bedrohlich; die Argo hat sich an einer öden Sandküste festgefahren; und hier (IV 1280) heißt es (ich kürze den Text am Anfang): «Wie Menschen, denen ein Wunderzeichen eine kommende Katastrophe angezeigt hat, und die sich nun gleich den geisternden Schatten der Unterwelt durch die Straßen ihrer Stadt bewegen, so schlichen die Argonauten wankend an dem langen Strand daher. Es kam die Dunkelheit des Abends: erbarmungswürdig schlangen sie um einander die Arme in tränenreicher Liebe, um dann jeder für sich im Sande hinzusinken und ihr Dasein aufzugeben. Sie verstreuten sich in allen Richtungen zu abseitigem Lager; sie hüllten das Haupt in ihr Gewand, und ohne Trank oder Speise lagen sie die ganze Nacht und tief in den Tag hinein, den kläglichsten Tod erwartend».

Solche rein passive Resignation ist eine Stimmung, in der man aus eigener Schwäche nur noch in sich hinein lebt, aber nicht aus sich heraus. Ein Herakles wäre gegen den allgemeinen Verfall der Spannkraft immun gewesen, wie wir eben bemerkten, aber er hatte sich damals bereits von den Argonauten getrennt. Bevor das geschah, wurde dem höchst aktiven Mann einmal von außen her peinvolle Untätigkeit aufgezwungen, gerade als er im besten Zuge war. Das kleine Mißgeschick wird von Apollonios andeutend, aber unverkennbar als ein intimes Erlebnis geschildert. Die Argo wird gerudert, und die Mannschaft befindet sich in einem Wettstreit, wer das schärfste Tempo am längsten durchhalten kann, ohne aussetzen zu müssen. Herakles ist der einzige, der keine Ruhepausen einzulegen braucht: unentwegt zieht er mit kräftigem Schlag die andern, ermattenden, mit voran. Aber nun (I 1167), «während er die Furchen der rauhen See aufhebelte, brach sein Ruder mitten durch: das eine Ende behielt er in den Händen und fiel damit hinten über, das andere spülte das Meer im Rückschwall davon; und er



setzte sich auf und starrte schweigend, denn seine Arme waren nicht gewohnt zu ruhn». Gewiß, dies ist nur ein unbedeutender Zwischenfall, eher humorvoll als ernst; aber im Fortgang der Handlung wird er zum Anlaß und Vorspiel für eine schlimmere Verurteilung des zähen, durchsätzigen Helden zur Ohnmacht. Gleich nach der Landung geht Herakles in den Wald, um sich das Material für ein neues Ruder zu beschaffen, das ihm wirklich gemäß (*καταξέλιον*) ist; sein Gefährte Hylas, der Knabe, den er liebt, wird währenddem beim Wasserholen von einer Quellnymphe in ihre Fluten herabgezogen. Herakles erfährt, daß man den Hilferuf des Knaben gehört habe und dann nichts mehr. Was Hylas widerfahren ist und wo es geschehen ist, weiß niemand (I 1263): «Voll Ingrimm warf Herakles die Fichte zu Boden und schoß dahin, in der Richtung, in die ihn seine Füße von selber (lies *αὐτοί*) trugen. Wie ein Stier von der Bremse gestochen fortjagt von Wiese und Sumpf, der Hirten nicht achtend noch seiner Herde; manchmal durchläuft er rastlos lange Strecken, und manchmal wieder steht er stille, hebt den breiten Nacken und stößt ein Gebrüll aus, geschlagen mit dem Gift im Blut – so in Gier tobend schwang Herakles bald die schnellen Knie stetig, und bald wieder, die Mühsal unterbrechend, schrie er durchdringend mit seiner mächtigen Stimme.»

Was hier vor sich geht, bei Herakles' richtungslosen Vorstößen ins Leere unter dem Stachel der Leidenschaft für den verlorenen Knaben, wie auch beim Suchen der Argo nach dem Ausweg aus dem Binnengewässer oder bei anderen Situationen ähnlicher Art in unserem Epos – was da vor sich geht, ist nicht eigentlich dramatisch darum, weil jede Wirkung ausbleibt und darum, weil es sich um eine lange fortgesetzte Anstrengung handelt, die sich fortgesetzt als unzureichend erweist. Noch intimer wird die Situation, wenn jemand, statt sich ohne Erfolg an der Außenwelt zu versuchen, in seinem eigenen Innern nach etwas sucht, was sich durchaus nicht einstellen will. Medeas schwankende Unentschlossenheit, das fruchtlose Wandern ihres zögernden Willens zwischen den beiden Möglichkeiten der Tat und der Resignation, füllt weite Partien des Dritten Buchs der Argonautik aus. In einer Phase dieses langen Ringens hat sich Medea halb dafür entschieden, Jason zu helfen, aber sie will sich ein Alibi für ihr wirkliches Motiv beschaffen, indem sie sich von ihrer Schwester darum bitten läßt, die ihrerseits ein dringendes anderes Interesse an Jasons Rettung hat (III 645): «Sie stand auf und öffnete die Tür ihrer Kammer, barfuß und leicht gewandet; jetzt war sie willens, ihre Schwester aufzusuchen, und überschritt die Schwelle zum Hof hin. Lange blieb sie dort stehen auf dem Vorplatz ihres Gemachs, von Scham zurückgehalten; sie wandte sich wieder und kehrte sich zum Rückweg; von drinnen lief sie von neuem heraus, und abermals floh sie hinein: vergebliche Füße trugen sie hin und her. Ja wenn sie ansetzte, fesselte Scham ihren Schritt; wenn Scham ihr den Weg sperrte, trieb verwegnes Verlangen sie vorwärts. Dreimal machte sie den Versuch, dreimal hielt sie inne, und beim vierten Mal schwang sie herum und sank vornüber auf ihr Bette».

Das Binnenfeld der Person kann nun bei Apollonios auch produktive Kräfte



entfalten, die sich allerdings nur wieder im selben Binnenraum auswirken, zur eigenen Erbauung oder Qual.

Ein homerisches Gleichnis von der «gedankenschnellen» Ortsveränderung der Götter (Ilias 15, 80) nimmt bei Apollonios die folgende Form an (II 541): «Wie wenn ein Mann, der sich von der Heimat hat entfernen müssen, wie es uns leidenden Menschen so oft widerfährt, daß wir unstet wandern, in angespanntem Brüten hierhin oder dorthin strebt: kein Land bleibt ferne; alle Städte sind dem Blick erreichbar; er erkennt sein eigenes Haus, und der Weg dorthin zu Land und zur See steht ihm in seiner ganzen Ausdehnung vor Augen – so rasch daherfahrend setzte die Tochter des Zeus ihren Fuß auf die thynische Küste».<sup>9</sup> Im deutenden Gleichnis für das, was die seligen Götter real zu vollbringen imstande sind, steigert sich hier der Heimwehtraum bis zu einer sinnlichen Gegenwärtigkeit auf.

Auch ein eigentlicher Wunschtraum im Schlaf, nicht ein Wachtraum wie dieser, kommt in dem Epos vor; wieder bei Medea, deren intimes Leben überhaupt so reich und voll geschildert wird wie das keiner anderen Person. Wir sind hier noch in dem ersten Stadium ihres leidenschaftlichen Interesses an Jason. Medea macht sich Sorgen um ihn, weil er ihrem Vater Aietes versprochen hat, sich einer Probe zu unterziehen: Er soll feuerschnaubende Stiere vor einen Pflug spannen, ein Feld pflügen, Drachenzähne säen und so fort; wenn Jason die Probe besteht, wird er das Goldene Vlies erhalten, aber eigentlich steht es außer Frage, daß er den Versuch alsbald mit dem Leben bezahlen wird. Späterhin wird ihm Medea ein Mittel geben, das ihn gegen den Feueratem der Stiere feigt und ihm auch sonst hilft; bis jetzt aber hat sie überhaupt noch nicht daran gedacht, daß sie ihn vielleicht retten könnte und auf welche Weise. Vielmehr kommen ihr diese Gedanken erst nach dem Traum, der die Vorstufe dafür ist. Nun zu unserer Stelle selbst((III 616): «Das Mädchen legte sich auf ihrem Bett zur Ruhe, und tiefer Schlaf entlastete sie von ihren Sorgen. Sogleich aber begannen, bei ihrem gequälten Zustand, verführerische Träume sie bedenklich aufzureizen. Sie träumte, der Fremde hätte sich zu der Probe nicht darum bereit erklärt, weil er das Widdervlies erwerben wollte, und wäre von vornherein nicht darum nach Aia gekommen, sondern um sie als seine Gattin in sein Haus heimzuführen; und es war ihr, als versuchte sie sich selbst an der Probe mit den Stieren, und alles fiel ihr ganz leicht; ihre Eltern setzten sich aber nun über ihr Versprechen an Jason hinweg, weil sie ja die Aufgabe nicht ihrer Tochter, sondern ihm selbst gestellt hatten. Daraus ergab sich ein scharfer Streit zwischen ihrem Vater und dem Fremden, und beide Seiten kamen überein, es solle so sein, wie sie es nach ihrem Ermessen entschiede; sie wählte unverzüglich den Fremden, ohne Rücksicht auf die Eltern; diese waren schwer gekränkt und erhoben ein Geschrei der Empörung. Zugleich mit dem Schrei gab der Schlaf Medea frei: mit einem Satz fuhr sie auf, voll Schrecken; sie blickte sich um und sah die Wände ihrer Kammer an; mit Mühe gewann sie wieder

<sup>9</sup> Aus der Übersetzung geht die Umstellung hervor, die mir unumgänglich scheint; in eine Erörterung der Argumente für und wider will ich hier nicht eintreten.



ihre gewöhnliche Fassung.» Das kleine Drama, das Medeas Traum kreierte, teils realistisch und teils phantastisch, teils logisch zusammenhängend und teils brüchig, teils lockend und teils schreckend – dies Traumdrama empfinden wir Heutigen als ein Gebilde von dem Stoff, aus dem wirklich unsere Träume gemacht sind. Historisch gesehen aber war ein solcher Traum im Epos eine kühne Neuerung. Soweit die ältere ernste Literatur von Träumen überhaupt Notiz nahm, hatten sie eine rationale und konsequente Struktur; direkt oder symbolisch offenbarte sich in ihnen, wie Pindar es ausdrückt (fr. 131), «die nahende Entscheidung von frohen oder strengen Dingen»; auch täuschende Wunschträume gab es, die ihr Opfer zu falschem Tun verführten (Anfang von Ilias B); in jedem Falle aber trat der Traum als etwas Fremdes, als eigene Wesenheit, als gottgesandtes Truggebilde oder sonstwie als eine Emanation von drüben her<sup>10</sup> an den Schlafenden heran. Hier aber entsteht der Traum spontan im intimen Binnenfeld des Ichs; und halb prophetisch wird er nur dadurch, daß er Medea auf die Bahn lockt, die sie dann beschreiten wird.

Denn Medeas Traumwünsche und Traumnöte verwandeln sich nach ihrem Erwachen bald in konkrete Pläne der Aktion oder Resignation, zwischen denen sie lange vergebens eine Wahl zu treffen sucht, in Projekte von wechselnder Ausrichtung, die ihr Geist, eines nach dem andern, in das Wahlfeld projiziert. Wenn ich eben pointiert von «projizierten Projekten» gesprochen habe, so ist das nicht um eines billigen rhetorischen Effektes willen geschehen, sondern als Einführung für das Gleichnis, mit dem Apollonios Medeas Zustand schildert (III 755): «Das Herz in ihrem Busen war in pulsierender Unruhe; so wie ein Sonnenstrahl im Zimmer einhertanzte, rückgespiegelt von Wasser, das eben erst in einen Kessel oder Eimer gegossen war; rasch wirbelnd schnellte der Strahl in wechselnde Richtungen – ebenso schwankte das Herz im Busen des Mädchens: bald sagte sie sich, sie würde Jason das Zaubermittel zur Zähmung der Stiere aushändigen; dann wieder wird sie's ihm nicht geben und mit ihm auch zugrunde gehn; und dann wird sie weder sterben noch ihm das Zaubermittel schenken, sondern den Dingen ihren Lauf lassen und tatenlos ihr Verhängnis bis zur Neige ausschöpfen». Wir haben Anlaß zu vermuten, daß dies Gleichnis des Apollonios durch ein ähnliches angeregt worden ist, das die damals junge stoische Philosophie für ihre Zwecke erdacht hatte<sup>11</sup>. In der Stoa war es etwa so gewandt: Das Licht der Vernunft ist stetig und eindeutig ausgerichtet wie das Licht, das von der Sonne zu uns kommt; fällt aber der Strahl auf eine bewegte Spiegelfläche, auf eine unnatürlich erregte Seele, so wird er in der Rückstrahlung wild umhergeworfen; laß das eben eingeschüttete Wasser im Eimer, laß deine Seele nur erst stille werden, und der Strahl wird als-

<sup>10</sup> Bei Pindar ist zwar das, was im Traum die Zukunft offenbart, ein 'Abbild des (eigenen) Daseins', aber trotzdem ist es von dem gewöhnlichen Ich scharf geschieden und stammt, ungleich jenem, von den Göttern.

<sup>11</sup> Die stoische Parallele zu dem Gleichnis des Apollonios ist erst sehr viel später bezeugt, bei Epiktet III 3, 20–22. Den Gedanken des stoischen Vergleichs gebe ich im folgenden frei wieder, aber wie ich glaube sinngemäß. Siehe hierzu, sowie über meine Umstellung von III 755–760 hinter 765, AJPh 71 (1950) 125–127.

bald den sicheren Weg zur Aktion weisen; es ist die Unruhe unsres Herzens allein, die unser Leben seine feste Ausrichtung verfehlen läßt. – Wenn unsere Vermutung über den Zusammenhang mit der Stoa zutreffen sollte, so ließe sich das wohl verstehen. Die Stoa legte das größte, das entscheidende Gewicht auf die Tätigkeit, die im Binnenfelde der Person vor sich geht. Hier endet allerdings die Analogie, denn von Intimität kann bei dem eifernden Rationalismus der stoischen Seelenkunde nicht eigentlich die Rede sein.

Was ist denn nun die spezifische Natur jenes intimen Einzeldaseins der Person, in das Apollonios verständnisvoll hineinleuchtet? Es ist nichts theoretisch Erdachtes oder dogmatisch Postuliertes. Es ist auch andererseits nicht so etwas, wie es das Einzelgängertum des sophokleischen Aias gewesen war, wenn er sich aus Stolz gegen alle anderen abschloß, um über seinem demütigenden Unglück zu brüten; noch auch überhaupt so etwas wie die Einsamkeit der sophokleischen Tragödienhelden, die wegen ihrer eigenen ragenden Größe in keine innige Seelengemeinschaft mit einem ihrer Mitmenschen eintreten wollten oder konnten.

Nein, die Antwort auf unsere Frage ist sehr viel einfacher. Die Intimität ist nicht durch besondere Gründe hervorgerufen, sondern sie ist eine allgemeine natürliche Gegebenheit für den hellenistischen Menschen, wie für uns gleichfalls. Sie beruht auf der elementaren Tatsache, daß jeder von uns zu allererst als ein Ich existiert und als ein Ich zu allererst an sich selber erlebt, was er tut und leidet, elementar und nicht erst auf Grund einer Reflexion: im Träumen unserer Träume, im Fühlen unserer Gefühle und im zwingenden Bannkreis unserer eigenen Stimmungen.

Damit will ich schließen. Was in dieser kurzen Stunde andeutend zur Sprache gekommen ist, war nur ein schmaler Ausschnitt aus dem gestellten Thema. Nichts oder so gut wie nichts ist gesagt worden z. B. über eine bezeichnende Art von Ironie der Begebnisse – eine untragische Ironie des Mißverhältnisses oder des Mißverständnisses oder des windschiefen An-einander-vorbei, weil jeder im eigenen Wesen und in den eigenen Sorgen verfangen ist<sup>12</sup>, sowie über eine Unzahl von

<sup>12</sup> Die Erzählung vom Besuch der beiden großen Göttinnen bei Aphrodite (III 36–112) ist durchtränkt von solcher Ironie, denn die beiden Parteien sind einander zu wesensfremd, um einander richtig zu verstehen und richtig zu behandeln. So ist denn das erste, was Hera zu Aphrodite sagt (56): «Dir erscheint die Sache spaßhaft, aber mir ist sie bitterernst», und genau das gleiche wird gegen den Schluß des Gesprächs (102f.) Aphrodite zu Hera und Athena sagen (vgl. auch 129f.). Anschließend beginnt Hera ihr Anliegen vorzubringen, indem sie zu verstehen gibt, daß sie zu Aphrodite gekommen ist, um der Heldenschar aus einer nicht näher bezeichneten Not zu helfen, denn sie liebt Jason so, daß sie ihn sogar auf einer Höllenfahrt schützen würde, «soweit die Kräfte meines Leibes es vermögen» (63) – der Ton ist, ihrer Natur entsprechend, mächtig und pathetisch. Aphrodite ist verblüfft (76), denn sie kann sich nicht vorstellen, was gerade sie in einer solchen Lage ausrichten könnte, und sie hält es für eine passende Antwort, wenn sie erwidert: «Ich will selbstverständlich alles für dich tun, soweit meine schwachen Arme es vermögen.» Das stellt nun Hera richtig: «Nein, es sind nicht Taten roher Gewalt und starker Arme (für die sich eine Hera und Athena an eine Aphrodite wenden), sondern» – und nun vergreift sich Hera ihrerseits – «nichts weiter wie (αἴτιος) ein Wort in der Stille (ἀέουσα) an deinen Jungen». Jetzt hat Aphrodite Anlaß, einen Irrtum aufzuklären: Wenn die beiden diesen Jungen kennen würden, wie er wirklich ist, würden sie nicht glauben, ein einfaches Mutterwort in der Stille sei genug.



Dingen verschiedenster Art: über die Organisation des Gedichts im ganzen; über die Behandlung des mythologischen Materials durch den Dichter; über seine Ideen von Göttern, Fügung und Zufall; über die ungezwungene Art, mit der sich in dem Epos normale Menschen in einer Märchenwelt bewegen, so daß sich Alltag und Wunder romantisch durchdringen; über die künstliche Mischsprache, deren sich Apollonios bedient, archaisch in der Form, modern im Geist und eigenwillig in der Sinngebung, weswegen sie für uns nur schwer und unvollkommen zu enträtseln ist; oder gar über den traurigen Zustand, in dem uns der Text überliefert ist. Es ist auch kein Versuch gemacht worden, das Verhältnis des Apollonios zu den andern Dichtern seiner Zeit zu klären, zu Kallimachos und Theokrit, im Geben und Nehmen hin oder her, in Kunstverwandtschaft und Kunstfeindschaft. Statt dessen und statt zahlloser anderer gleichberechtigter Dinge sind nur zwei Eigenheiten der Argonautika herausgegriffen und betrachtet worden in der Hoffnung, daß sie doch auch für sich allein etwas Wesentliches erschließen würden.

In der Tat hatte weder die würdige Ehegöttin Hera eine Ahnung vom Wesen des Unbands Eros noch gar die Jungfrau Athena (die vom Vater, nicht von einer Mutter, ohne Mitwirkung von Liebe geborene, 32f.). Hinter alledem steht das ironische Mißverhältnis zwischen dem heroischen Wagnis von einem halben Hundert unvergleichlicher ἀδριστες, einem Abenteuer, dessen göttliche Exponenten Hera und Athena sind, und der Tatsache, daß der Erfolg ihres Heldentums von den zarten Gefühlen eines jungen Mädchens abhängt, von Empfindungen, deren Exponent Aphrodite ist (vgl. 558–563). Die Ironie, die auch sonst diese Partie durchzieht, verliert allerdings viel von ihrem Reiz, wenn man sie, wie es eben geschehen ist, einem Anatomen gleich mit dem Messer aus dem Text herauspräpariert. Hier war sie von heiterer Art; in dem folgenden Beispiel ist sie leicht melancholisch und rührend, denn sie beruht auf der Enge des menschlichen Horizonts, die uns die wirkliche Situation verkennen läßt: statt zu ergreifen, was in der Tat vor unsern Händen liegt, glauben wir bisweilen durch Berge von Hindernissen davon getrennt zu sein. In der Partie III 609–742 sitzt Chalkiope in ihrem Gemach und berät sich in schwerer Sorge mit Argos, ob und wie sie Medea veranlassen könnte, Jason zu helfen; aber die Bedenken behalten die Oberhand (609–615). Nebenan sitzt Medea in großer Not und Qual: sie möchte Jason helfen und möchte Chalkiope veranlassen, sie darum zu bitten; aber ihre Bedenken behalten die Oberhand (641–664). Nicht ein Entschluß von der einen oder andern Seite, sondern ein reiner Zufall führt schließlich die beiden zusammen (664–671), wobei dann Chalkiope den Kummer ihrer Schwester erkennt (675–680). Die beiden fallen einander schwesterlich um den Hals und weinen schwesterlich miteinander, jedoch ohne daß Chalkiope ahnt, worum es Medea wirklich zu tun ist (707–709). Unser letztes Beispiel, IV 54–66, schließt sich bei Apollonios an die Szene IV 1–40 an, deren Inhalt oben skizziert worden ist. Medea war auf ihrer nächtlichen Flucht zur Argo begriffen, «im Innern von bebender Angst geschüttelt» (53). Gerade ging der Mond auf, und als Selene die einsam Wandernde sah, verkehrte sich ihr unwillkürlich der eigentliche Sinn (s. o. S. 10) dessen, was sie mit ihren Strahlen anleuchtete, in sein Gegenteil. Mit der monomanischen Voreingenommenheit einer Liebenden, die in Endymions Höhle zu schleichen pflegte, glaubte sie, Medea sei auf dem Weg zu einem zärtlichen Stelldichein mit Jason. Ihre Illusion weckte in ihr eine Mischung von Teilnahme und freudiger Genugtuung: «Nun bist du also auch einem ähnlichen Unheil verfallen ...» (62). Was da in dem Binnenfelde der zuschauenden Göttin vor sich ging, ist für die Handlung des Epos ohne Belang; aber unser Wissen darum würzt gleichsam unser eignes Gefühl für Medeas derart verkannte Not und Qual.

## Neues vom klassischen Tempel

*Von Karl Schefold, Basel*

Ernst Buschor zum 70. Geburtstag am 2. Juni 1956

Wenn wir heute die griechische Kunst neu verstehen, «als tauchte sie zum ersten Mal aus der Erde», steht der Tempel noch geheimnisvoller vor uns als Standbilder und Vasen. Und doch hatte Dörpfeld vor drei Generationen die Bauforschung begründet, hatten Koldewey und Puchstein 1900 die Tempel Großgriechenlands, Ernst Fiechter 1906 den Aphaia-tempel von Aigina nach genauer Vermessung veröffentlicht. Dadurch waren die Ergebnisse zahlreicher anderer Ausgrabungen in ein neues Licht getreten, wie man am schönsten in Carl Weickerts «Typen der archaischen Architektur in Griechenland und Kleinasien» (1929) sieht. Dann hatte Ernst Buschor durch seine Grabungen in Samos zum ersten Mal ein klares Bild der Frühgeschichte eines Heiligtums gegeben und den ältesten Ringhallentempel entdeckt; seine Aufsätze in den Athenischen Mitteilungen seit 1930 haben Geschichte gemacht. Friedrich Krauss hat in seinem schon lange vergriffenen und noch immer nicht wieder neu aufgelegten Buch über die Tempel von Paestum (1941) in Form einer vorbildlichen Einführung eine Reihe von überraschenden und bedeutenden Entdeckungen mitgeteilt, die gespannt auf seine endgültige Veröffentlichung dieser Tempel warten lassen. Von Herbert Koch liegen nun die lange vorbereiteten «Studien zum Theseustempel in Athen» vor (1955, 2. Auflage in Vorbereitung); ihm verdanken wir auch die beste Einführung die heute im Buchhandel ist (Der griechisch-dorische Tempel, 1951). Von anderem wird unten die Rede sein; es sei schon jetzt auf den vollständigen sorgfältigen Literaturbericht von H. Drerup hingewiesen (Gymnasium 1955). Der Aufforderung, in dieser Zeitschrift einen im Basler Ingenieur- und Architektenverein gehaltenen Vortrag wiederzugeben<sup>1</sup>, folge ich gerne, um aus den neuen Forschungen einiges herauszuheben, das Ernst Buschor als Dank für sein neues Bild der griechischen Kunst entgegennehmen möge. Das Verständnis des Tempels ist ein Prüfstein für das Verhältnis zu den Urbildern unserer Kultur, und doch ist sein Wunder ein öffentliches Geheimnis geblieben.

Der Klassizismus hat sich an die römische, nicht an die griechische Baukunst angeschlossen. Gewiß haben klassizistische Architekten seit dem 18. Jahrhundert auch griechische Bauten nachgebildet, aber sie waren so sehr durch die lateinische Tradition erzogen, daß sie das eigentliche Leben der griechischen Werke nicht haben sehen, geschweige denn nachbilden können. Zwar hat Cockerell 1810 die

---

<sup>1</sup> Wer reichere Anschauung vermißt, wird zunächst nach dem schönen Buch von W. Hege und G. Rodenwaldt, *Griechische Tempel*, greifen.



Schwellung der dorischen Säule als Kunstform erkannt, 1829 Donaldson bemerkt, daß die Säulen beim dorischen Bau einwärts geneigt sind, 1838 Hoffer Beobachtungen veröffentlicht, die dann Penrose mit genauen Messungen geprüft hat. Danach sind alle Linien, die dem gröberen Auge als gerade erscheinen, am klassischen Bau geschwungen; man nennt das die Kurvaturen. Auch lehnt das Gebälk bis zum Geison etwas zurück, und die Cellawand ist manchmal leicht geböschet. Aber diese und andere Feinheiten wurden im akademischen Unterricht und in der klassizistischen Praxis bis in den Neuklassizismus unseres Jahrhunderts der Tyrannis des Reißbretts geopfert. Ja, man hat bis in die Gegenwart hinein die Kurvaturen angezweifelt oder für unbegreifliche Seltsamkeiten erklärt. Erst die Veröffentlichung des Parthenon durch N. Balanos (1938) hat alle Zweifler zum Schweigen gebracht. Mit geübtem Auge kann man sich solche Feinheiten bewußt machen; man empfindet sie aber erst, wenn man sich von allen angelernten klassizistischen Vorurteilen befreit.

Solche Schwellungen des Baukörpers kann man mit denen der Plastik vergleichen. Die Entdeckung des plastischen Charakters der Baukunst setzt das Erwachen des Sinns für das Leben der Form in der Plastik voraus. Impressionismus und Expressionismus hatten das Auge für die originale und vor allem für die archaische Kunst geöffnet, und eine Blüte der Freiplastik seit Rodin und Maillol hatte darauf geantwortet. Das Verständnis für den Baukörper ist langsamer gefolgt und trotz der bedeutenden Bücher, die wir genannt haben, auf einen kleinen Kreis beschränkt geblieben, weil die heutige Praxis des Bauens schon durch ihre Aufgaben in eine ganz andere Richtung gelenkt wird. Dazu kommt, daß sie, noch immer im Bann der römischen Auffassung, Innenraum und Fassade trennt und das Ganze technisch behandelt, nicht plastisch.

Der älteste erhaltene bedeutende Bau im römischen Geschmack ist die Basilika von Pompeji. Das breite Mittelschiff führt auf die zweigeschossige Fassade des Tribunals zu<sup>2</sup>. Die normale römische Marktbasilika öffnet sich mit der Breitseite zum Platz. Die Längsorientierung findet sich nur bei frühen Bauten. Sie ist offenbar nicht allein dadurch veranlaßt, daß an den schon vorhandenen Plätzen nur Raum für die Schmalseite des Bauwerkes blieb, sondern tiefer begründet. Das Vorbild für die Gestaltung des Innenraums waren Plätze mit seitlichen Kolonnaden, die den Blick auf die beherrschende Tempelfassade hinlenken. Solche Platzanlagen entsprechen römischer Auffassung. In Griechenland sind die Tempel frei in heiligen Bezirken gestanden als selbständige plastische Körper. Seitdem aber Rom den Ton angibt, wird der Tempel an die Rückwand des Platzes gerückt, auf ein Podium gestellt, als feierliche Fassade, im Sinn einer transzendierenden Religiosität. Für den Griechen ist jedes Gebilde als ein Stück der göttlichen Schöpfung heilig; für den Römer wird es zum Ausdruck eines ideellen oder religiösen Gehaltes entwertet. So geht das feine Leben der griechischen Formen verloren und damit

<sup>2</sup> F. Krischen, *Architectura* 1 (1933) 46ff.; A. Maiuri, *L'ultima fase edilizia di Pompei* (Napoli 1942) 62; J. B. Ward Perkins, *Papers Brit. School Rome* 22 (1954) 69.

schwindet die plastische Substanz der Säulen und Gebälke; die Details werden mehr oder weniger technisch behandelt; es beginnt die Tyrannis von Zirkel und Lineal. E. Buschor hat dieser Zeit einmal ein «technisches Sehen» zugeschrieben; seine Abhandlung mit diesem Titel ist von der Münchner Akademie 1952 herausgegeben worden. In der Gegenwart mußte dieses technische Sehen eine unbeschränkte Herrschaft gewinnen, seitdem man vergessen hatte, was den Römern noch bewußt war: daß jedes Bauwerk irgendwie vom höheren Sinn und von der Bestimmung des Lebens zeugen sollte. Denn der Mensch ist für die Schöpfung verantwortlich, mit der er belehnt ist. In allen Epochen, in denen die Verantwortung für die Schöpfung vergessen worden ist, hat das technische Sehen die Masse verführen können.

Mit dem Fassadenhaften verbindet sich in der Basilika von Pompeji eine un-griechische Neigung, den Raum als künstlerischen Wert zu gestalten; auch der Raum wird zum Ausdruck eines transzendierenden Empfindens. Überall ergeben sich perspektivische Durchblicke auf Wände, denen Halbsäulen so vorgelegt sind, daß die begrenzende Funktion der Wände negiert wird. Ungriechisch ist auch die Betonung des breiten Mittelschiffs. Das Mittel, mit Sprengwerken im Gebälk eine große Spannweite zu erreichen, hat Krischen schon in hellenistischen Rathäusern nachgewiesen, aber dort, etwa im Rathaus von Priene, wird der Raum nicht um seiner selbst willen betont; noch herrschen die plastischen Elemente vor.

Stellen wir einen klassischen Bau gegenüber, dessen Aufgabe an sich zu einer fassadenhaften Gestaltung verlocken könnte, wie die Propyläen der Akropolis von Athen, so finden wir das Äußere mit dem Inneren so untrennbar verbunden wie die Gestalt des Menschen mit seinen Organen; es gibt keine Fassade und keine Herrschaft des Raumes. Den fünf Zwischenräumen der Säulen entsprechen ebensoviele Türen. Der Funktionalist muß fragen, warum man sich nicht mit den Türen begnügte. Wir antworten: weil es die Funktion dieses Baus war, auf den heiligen Bezirk vorzubereiten. Mnesikles, der Schöpfer der Propyläen, hat sie ihrer Funktion wegen in einer neuen Weise dem Parthenon zugeordnet. Die älteren Propyläen waren schräg zur Achse des Tempels orientiert; die jüngeren liegen etwa parallel zu seiner Achse, aber sie sind ihm untergeordnet durch die geringere Säulenzahl und durch das Fehlen aller Bauplastik. Metopen und Giebel waren unverziert.

Die Decke des Inneren wurde von zwei Reihen ionischer Säulen getragen, weil ionische Säulen beim gleichen unteren Durchmesser höher sind als die dorischen und weil hier ein Niveauunterschied von der äußeren zur inneren Front zu überwinden war. Der Plan läßt die Stufen erkennen, die zu den Türen hinaufführen. Die Schiffe werden von acht Meter langen Marmorbalken überspannt, den längsten, die es gibt. So entsteht eine gewisse Raumwirkung, die den Eintretenden höher atmen läßt und auf die Wunder des Heiligtums vorbereitet. Diese Raumspannung war damals ein kühner neuer Versuch. Der Raum wird dabei nicht in römischer Weise um seiner selbst willen gestaltet, sondern er bleibt der Plastik der Archi-



tektur untergeordnet; man redet besser vom Zwischenraum. Seine reifste Gestaltung hat der Zwischenraum im 4. Jahrhundert in der spätklassischen Architektur erhalten, deren ausladenden Bauformen er sich wie eine atmosphärische Hülle anschmiegt.

Treten wir vor die Außenfront hinaus, so finden wir am linken Flügel der Propyläen, der Pinakothek, keinerlei Fassadenschmuck, obwohl man sie doch über das ganze weite Land hin sah. Der oben herumgeführte Triglyphenfries ist ein Glied des Baukörpers, keine bloße Dekoration. Der Außenbau erscheint als einer der schlichten Kuben, wie sie die moderne Baukunst liebt. Freilich hat man sich die Mühe genommen, jeden einzelnen Quader für sich zu entwerfen, zu behauen und ohne Mörtel zu versetzen. Mit der individuellen Behandlung jedes Baugliedes erfassen wir etwas vom Geheimnis der griechischen Baukunst. Das Kostbare am Tempel ist weniger das Material als die Arbeit. Die Bauinschriften legen sogar die Verwendung bestimmter Werkzeuge für bestimmte Steine fest oder den Gebrauch gewisser Sorten von Röteln und Öl. Die Mittel für so kostbare Arbeit konnte das arme Griechenland nur aufbringen, weil das Privatleben so schlicht war.

Klassische Baukunst geht also nicht von Innenraum und Fassade, sondern vom Baukörper aus. Was dessen Geheimnis sei, ergibt sich aus der geschichtlichen Betrachtung. Zwar sind wir davon abgekommen, geistige Schöpfungen aus Vorstufen zu erklären; etwa den dorischen und den ionischen Steinbau aus primitiven Holzkonstruktionen. Die Triglyphen des dorischen Frieses sind nicht einfach die Balkenköpfe, wie man früher gesagt hat, oder ihre Schutzbretter, denn im kanonischen dorischen Bau liegt das Gebälk höher als der Triglyphenfries. Wohl aber lehrt uns die geschichtliche Betrachtung, daß es ähnliche Friesse seit dem prähistorischen Orient gegeben hat und daß sie noch archaische Altäre verzieren; daß sie den rhythmischen Fluß atmenden Lebens verkörpern. Die Verwendung des Frieses im Gebälk mag durch die regelmäßige Folge von Balkenenden *angeregt* sein, und solcher Anregungen durch Holzkonstruktion gibt es viele, wie zuletzt A. von Gerkan im Jahrbuch des Instituts 61–64 scharfsinnig gezeigt hat. Aber mit diesen Anregungen ist die künstlerische Form nicht erklärt; ist nicht gedeutet, *warum* die Triglyphen das Aufstrebende der Säulen aufnehmen und dem Gebälk weitergeben. Das Verständnis der Form erschließt sich nur aus der Geschichte der architektonischen Ideen.

Die bedeutendste dieser Ideen ist die Ringhalle, die den dorischen Tempel kennzeichnet. Ihren Ursprung kennen wir durch E. Buschors Ausgrabungen im Heraion von Samos<sup>3</sup>. Unter der Ruine des gewaltigen Altars aus der Mitte des 6. Jahrhunderts hat Buschor dort sechs ältere Altäre mit den zugehörigen Wegen und Bauten beobachten können. Die wunderbarste Überraschung bildete ein monumentalere Tempel der Zeit um 800, der schon das aus Homer bekannte Längenmaß von 100 Fuß hatte. Die langgestreckte Form erklärt sich daraus, daß man noch keine Dachziegel kannte, also dem Bau ein steiles Dach geben mußte, das

<sup>3</sup> Zum Folgenden H. Schrade, *Götter und Menschen Homers* (1952) 56ff.

wohl mit Schilf gedeckt war. Den Charakter des Monumentalen konnte man dem Bau also nur durch Länge und Höhe geben. Solche Steildächer sind uns auch durch spätgeometrische Modelle von weniger monumentalen Tempeln des griechischen Festlandes bezeugt. Es ist kein Wunder, daß diese älteste monumentale abendländische Architektur in Ionien in der Nähe des Orients geschaffen worden ist; um so bedeutsamer ist es, daß diese Ionier nicht hethitische oder ägyptische Baukunst nachgeahmt, sondern etwas viel Schlichteres und ganz Eigenes geschaffen haben. Schon in der ersten Hälfte des 8. Jahrhunderts ist dieser Tempel mit einer Ringhalle aus rechteckigen Holzpfosten umgeben worden, wie sie beim ersten Bau nur auf der Frontseite gestanden hatten.

Die reichere plastische Gliederung der Front ist also um den ganzen Bau herumgeführt worden, und diese Beobachtung allein schon löst die vielbesprochene Frage, was die Ringhalle bedeute. Sie macht den Tempel zu einem allseitigen Gebilde, das wie der Körper des Gottes und des Menschen ein Gesicht, aber keine Fassade hat. Die späthellenistische, bei Vitruv überlieferte Kunstlehre sagt ganz richtig: die Ringhalle sollte das Haus des Gottes von dem des Menschen unterscheiden und es mit dem ihm gebührenden Ansehen herausheben. Aber diese späte Lehre genügt nicht, denn das eigentliche Geheimnis liegt in der Kraft des Gottes, die vom Tempel ausstrahlt. Daran ändert nichts, daß es monumentale Kultbilder erst seit archaischer Zeit und auch damals nicht in allen Tempeln gegeben hat. Denn schon aus spätgeometrischer Zeit stammt die berühmte Stelle der Ilias, Athene habe, als Hekabe sie in ihrem Tempel um Rettung der Stadt anflehte, ablehnend nach oben geblickt. Als dies gedichtet wurde, gab es menschengestaltige Götterbilder erst in der Phantasie der Frommen, die in Wirklichkeit einfache Idole mit Kultgewändern bekleideten. Das innere Schauen der homerischen Griechen hat solche Bilder in voller Körperlichkeit gesehen, und diesem inneren Bild entspricht die Dimension des Ringhallentempels.

Die Ringhalle ist dort geschaffen worden, wo der Kult vor dem Tempel am Altar seinen Platz hatte, also in Ionien. In Kreta und auf der Peloponnes stand der Altar in alter Zeit häufig im Tempel selbst, so daß dieser den Charakter einer kleinen Kirche hatte, wie ihn die Telesterien, die Weihegebäude der Mysterien auch später bewahren. Hier war es nicht so wichtig wie in Ionien, die Außenerscheinung des Tempels zu betonen. Deshalb haben die konservativen Spartaner in dem ganzen großen Gebiet, das sie beherrschten, keinen einzigen Ringhallentempel gebaut.

Nur eine Ausnahme gibt es, den Tempel der Hera in Olympia, der ungefähr so, wie ihn die Spartaner um 600 geweiht haben, durch das ganze Altertum bestanden hat. Diese Ausnahme dürfte sich daraus erklären, daß dieser Bau oder sein Vorgänger ursprünglich eine Weihung des Königs Pheidon von Argos war und daß die Spartaner hinter diesem nicht zurückstehen konnten<sup>4</sup>. Denn in Argos ist der älteste Ringhallentempel des griechischen Festlandes in einer freilich sehr zer-

<sup>4</sup> Diese Zeitschrift 3 (1946) 88f., berichtigt durch H. Riemann, Jahrb. 61/2 (1946/7) 30ff.



störten Ruine nachweisbar, aus der ersten Hälfte des 7. Jahrhunderts<sup>5</sup>. Es ist verlockend, auch diesen Bau auf Pheidon zurückzuführen, denn dieser ist die erste geschichtliche Persönlichkeit Griechenlands, die uns einigermaßen faßbar ist. Er muß vom Schlag der ionischen Tyrannen gewesen sein, soll Maß und Gewicht nach ionischem Vorbild geregelt, die ionische Erfindung der Münze nach Griechenland gebracht<sup>6</sup> und die Vorherrschaft über die Peloponnes, auch über Olympia gehabt haben. Ihm ist am ehesten auch die Übertragung der ionischen Schöpfung des Ringhallentempels in die Peloponnes zuzuschreiben. Es gibt eine uralte Verwandtschaft des Herakultes in Argos und in Samos, und nach einer Vermutung von Wilamowitz hat Pheidon den Herakult in Olympia eingeführt.

Im dorischen Gebiet ist aus dem Ringhallentempel eine neue Form geworden. Unsere Annahme, daß Pheidon daran entscheidenden Anteil hatte, wird durch Vitruvs Nachricht bestätigt, der kanonische dorische Tempel sei in der nordöstlichen Peloponnes geschaffen worden. Nach Pindar haben die Korinther den Tempelgiebel erfunden; nach Plinius die Dachziegel, welche die kanonische Giebelform erst möglich gemacht haben. Korinther, die hervorragendsten Keramiker jener Zeit, dürften für Pheidon gearbeitet haben. Nun wurde es möglich, dem Tempel ein niedriges Giebeldach zu geben und ihn damit breiter und kürzer zu proportionieren. Diese Umwandlung entspricht genau der gleichzeitigen Schöpfung der monumentalen Plastik, indem an die Stelle der fast körperlosen geometrischen Gebilde breite flächige treten. Die wenigen erhaltenen Architekturstücke des 7. Jahrhunderts zeigen uns, daß wir damals noch feingliedrige schlanke Bauten mit Holzgebälk zu ergänzen haben. Weitausladende Steinkapitelle ruhten auf schlanken, teilweise hölzernen Schäften; man wird an die Rosse des früharchaischen Reiterfrieses von Prinia im Museum von Heraklion auf Kreta erinnert<sup>7</sup>.

Hier wird das Pferd noch als dämonisches Wesen empfunden; wer es wie diese Ritter bändigt, bewährt fürstliche Art, so wie später der Knabe Alexander, als er den Bukephalos zuritt. Diese frühe monumentale Plastik und Architektur hat sich noch mehr in der Fläche als in der dritten Dimension ausgesprochen. Die Säulen hatten noch nicht das mächtige Volumen, das für uns zur Vorstellung von der dorischen Säule gehört. Trotzdem hatte diese flächengebundene Kunst starke plastische Qualitäten. Die elastische Oberflächenspannung dieser Rosse und Reiter verleiht den Proportionen eine Ausdruckskraft, die später nie wieder erreicht worden ist; sie muß auch die früharchaische Baukunst des 7. Jahrhunderts ausgezeichnet haben.

Erst als die Plastik in reifarchaischer Zeit um 600 volle mächtige Körperlichkeit gewonnen hatte, erhielt auch der dorische Steinbau das Steinernes, Gedrungene, Kolossale, das uns am gewaltigsten in dem freilich furchtbar zerstörten Apollontempel von Syrakus faßbar ist. Von den Dimensionen gibt eine Vorstellung, daß

<sup>5</sup> P. Amandry, *Hesperia* 21 (1952) 225, 19.

<sup>6</sup> Aigina, wo die ersten Münzen geprägt wurden, gehörte offenbar zu Pheidons Herrschaft. Zum Problem zuletzt W. Schwabacher, *Schweizer Münzblätter* 5 (1955) 97.

<sup>7</sup> E. Buschor, *Plastik der Griechen* 15; F. Matz, *Geschichte der griech. Kunst* 1 (1950) Taf. 86.

die Jochmaße von Säulenachse zu Säulenachse im Durchschnitt fast 4 m betragen und daß die beiden oberen Stufen des Stylobates unter jedem Joch aus einem einzigen riesigen Block dieser Länge gebildet sind. Das älteste Steingebälk, das sich aus Fragmenten wiederherstellen ließ, ist das des Artemistempels von Korfu. Durch seine Schwere wird der Eindruck des Kolossalen bedingt, mit der gewaltigen Fügung entgegenstrebender Kräfte. Freilich geht das eigentliche Leben in der schematischen Rekonstruktion verloren. Etwas mehr läßt davon die Wiederherstellung der Gebälkecke spüren; hier ist die kräftige Farbigkeit angedeutet, die sich auf der Tonverkleidung des Gesimses und auf der Sima zu besonderer Pracht steigert.

Der Heratempel von Olympia und der Artemistempel von Korfu zeigen uns gegen 600 die kanonische Form des dorischen Tempels ausgebildet, am Ende desselben Jahrhunderts, in dem auch die griechische Plastik monumentale Form gewonnen hatte. In der späteren archaischen Zeit wurden Tempel und Plastik verfeinert, in der Klassik wurden sie zu tieferer Einheit durchgebildet; im Hellenismus wurden sie zu Wundern des Erlebens – aber die Grundform steht schon um 600 geprägt vor uns, und ihrem Aufbau wenden wir uns nun zu. Dabei dürfen wir wieder davon ausgehen, daß der Gott im Tempel wohnt. Der Gott ist nach Platon das Maß aller Dinge; er bestimmt auch die Dimension des Tempels. So riesenhaft die ionischen Tempel seit der Mitte des 6. Jahrhunderts sein können – auch sie gehen nie ins Maßlose. Immer bleibt der Tempel eingeschossig und konzentriert um die Cella, die im dorischen Bau das Kultbild enthielt; immer bleibt der Tempel ein selbständiger Körper, der nie einem architektonischen Zusammenhang untergeordnet wird, während jeder römische Bau einem übergeordneten Ganzen eingefügt ist.

Die ionischen Riesentempel waren 200 Ellen lang, 100 Ellen breit; ihre Kultbilder aber, soweit wir wissen, recht klein. Dieser Gegensatz dürfte sich daraus erklären, daß sich in der Heimat eines Xenophanes und Heraklit die Gottesvorstellung früher vom Kultbild löste als auf dem Festland. Besonders in Athen bezeugt uns die Kunst bis in den Hellenismus, wie man um das Begreifen der Gottheit in ihrem Bilde rang, auch nachdem das primitive Ineinsetzen von Bild und Gottheit längst überwunden war. Noch bei Platon steigt der Liebende von der Schau greifbarer Gestalten zur Schau der Idee auf. Das Problem des Verhältnisses von Gottheit und Bild hatte sich schon mit der Schöpfung monumentaler Plastik im 7. Jahrhundert gestellt. Denn im primitiven Idol kann man unendliche göttliche Kräfte erfahren, in die künstlerische Form aber ist eine ganz bestimmte Vorstellung gebannt. Das Maß des dorischen Tempels geht von solchen bestimmten, greifbaren Vorstellungen aus.

Im Heratempel von Olympia ist das doppelt lebensgroße Haupt der Göttin gefunden worden. Zu diesem Maß paßt die Breite der Cella von etwas über 8 m. Die Höhe war etwas geringer; man liebte zwar Räume von etwa quadratischem Querschnitt, bildete sie aber in archaischer Zeit etwas gedrungener, in spätklassi-



scher etwas schlanker. Aus dem Breitenmaß ergibt sich die Zweizahl der Säulen in der Vorhalle, denn für ein schweres Gebälk braucht man mindestens eine Stütze, und ihre Verdoppelung gibt den Blick auf Tür und Kultbild frei. Vor diesen Säulen, den Anten und den seitlichen Ringhallen steht dann je eine Säule; das ergibt die kanonische Sechszahl. Die Länge des Tempels nähert sich dem Verhältnis 1:2, doch entfernt man sich in der archaischen Zeit noch nicht völlig von der langgestreckten Proportion, die wir in Samos kennen gelernt haben; dort war der erste Ringhallentempel fünfmal länger als breit gewesen. Das Heraion steht mit dem Verhältnis 3:8, also fast 1:2, dem klassischen näher als dem geometrischen 1:5.

Für den plastischen Charakter des dorischen Tempels ist es kennzeichnend, wie die Ringhalle zur Cella proportioniert ist. Welche Feinheiten hier verborgen sind, haben erst die Untersuchungen von Hans Riemann gezeigt, die er in seiner Dissertation 1935 vorgelegt und nun mehrfach präzisiert hat, zuletzt in den *Studies* Robinson 1951 und in der Festschrift für F. Zucker 1954. Im ionischen Stil ist die Lösung einfach, denn die Säulen stehen hier in der Achse der Wand. Das ergibt einfache runde Zahlen. Der Tempel der Athene in Priene (um 350) hat auf der Schmalseite sechs, auf der Langseite elf Säulen, also dort fünf, hier zehn Zwischenräume. Das ergibt für die Ringhalle in den Säulenachsen ein Verhältnis von 1:2. Jedes Säulenjoch mißt 12 Fuß. Die Cella ist drei Joche breit, acht Joche lang, also  $3 \times 12$  zu  $8 \times 12 = 36:96$  Fuß. Zählt man je 4 Fuß für die Mauerdicke hinzu, erhält man die einfachen Maße von 40:100 Fuß oder 2:5. Die innere Cellalänge ist 50 Fuß, die Hälfte der äußeren. Die Proportionierung geht wie immer beim griechischen Bau von außen nach innen, weil er zunächst als plastischer Körper aufgefaßt wird.

Die dorische Säule ist selbständiger als die ionische. Die ionische Säule hat keine Entasis und kann deshalb der Wand leichter untergeordnet werden als die dorische, die sich mit ihrer Schwellung gegen eine solche Einordnung in das Achsensystem der Cellawände sperrt. Den Spannungen, welche von der Schwellung der dorischen Säule bewirkt werden, entsprechen Spannungen der Zwischenräume. Fast immer ist die Ringhalle auf den Frontseiten des Tempels breiter als auf den Schmalseiten. F. Matz hat mit Recht darauf hingewiesen, daß hier von Anfang an Raumprobleme vorliegen und daß man den Tempel nicht nur als plastisches Gebilde auffassen darf. Doch ist es, wie wir schon sagten, besser, von Zwischenräumen zu sprechen, um jede Verwechslung mit der römischen Raumauffassung zu vermeiden.

Bei der Proportionierung des Grundrisses ging man von einfachen Verhältniszahlen aus und proportionierte z. B. die Cella des Heraions von Olympia 2:8, die Ringhalle 3:8. Die Cella mißt 20:80 Ellen. Zählt man dazu die Umgangbreite von  $2 \times 8$  Ellen, erhält man eine Proportion von  $20 + 16:80 + 16 = 36:96$  Ellen, also 3:8. Solche Entwurfsmaße hat man dann, wie Riemann erkannt hat, beim dorischen Tempel regelmäßig abgeändert, um die Breite der Ringhalle zu differenzieren, also des kunstvollen Ineinanders der Zwischenräume wegen. So hat man im Heraion die Cella um 2 Ellen verbreitert und um 2 Ellen verkürzt und sie dann

noch um eine halbe Elle nach Westen verschoben. In dieser Feinheit der Proportionierung, die von Bau zu Bau verschieden ist, zeigt sich der dorische Tempel dem ionischen an Ausdruckskraft überlegen.

Die archaische dorische Proportionierung, die vom Rechteck des Stylobats ausgeht, zwingt dazu, die Säulenabstände ungleich zu bilden; es ist verständlich, daß man den Eingangsjochen gerne eine größere Breite gab. Diese reizvollen Spannungen hatten dem additiven archaischen Empfinden gefallen; sie wurden immer mehr verfeinert. Das klassische Hellas aber versuchte jedes Gebilde als selbständige Einheit in seiner gesetzlichen Notwendigkeit zu verstehen. Nun ertrug man es nicht mehr, daß sich die Jochweite aus der Proportion des Stylobats ergab; man wählte einheitliche Jochweite und ging deshalb bei der Proportionierung von nun an von dem Rechteck aus, das von den Säulenachsen gebildet wird. Nun werden auch die Cellamaße folgerichtig an die der Ringhalle gebunden, ja selbst der Triglyphenfries und die weiteren Einteilungen im Gebälk entsprechend proportioniert.

Das geht so weit, daß die Einteilung des Triglyphons nun auf die Stellung der Säulen zurückwirkt. Solange in archaischer Zeit das Gebälk sehr schwer war, so daß die Triglyphen fast so breit wie die Säulen waren, wie beim neugefundenen, vermutlich ersten Tempel der Hera an der Selemündung bei Paestum, waren die Achsen von Triglyphe und Ecksäule zusammengefallen. Als das Gebälk leichter und damit die Triglyphen schmaler wurden, war es nicht mehr möglich, die Ecksäule unter die Achse eines Triglyphons zu stellen. Man hat deshalb die Ecksäule etwas eingerückt, ja manchmal auch die zweite Säule. Das hat auch eine optisch günstige Wirkung, weil die Ecksäule an sich freier steht als die andern, und trägt überhaupt zum plastischen Zusammenschluß des Baues bei. Wie kompliziert so die Berechnung des Bauwerkes wird, muß man bei Riemann nachlesen; es ergibt sich eine überraschende Mannigfaltigkeit möglicher Lösungen. So ist bei den attischen klassischen Tempeln eine Synthese dorischer und ionischer Elemente zu beobachten. Der Heratempel an der Selemündung zeigt dorische Einzelformen, aber Elemente ionischer Grundrißbildung. Der sogenannte Demetertempel in Paestum, von dem Sestieri vor kurzem erkannt hat, daß er ein Athenetempel war, hatte sogar eine ionische Vorhalle hinter dem dorischen Säulenkranz, wie Krauss entdeckt hat. So ist bei aller scheinbaren Ähnlichkeit jeder griechische Tempel eine vollständig individuelle Schöpfung.

Die Höhe des Tempels haben wir schon im allgemeinen von den inneren Maßen der Cella abgeleitet, als wir sagten, daß diese einen etwa quadratischen Querschnitt hatte. Den frühen niedrigeren Cellen entsprechen gedrungene Säulen und schwere Gebälke, den späteren schlankere Säulen und leichtere Gebälke. In archaischer Zeit hat man die Säulenhöhe in bestimmte Maßverhältnisse zur Tempelbreite gebracht, so wie man bei der Grundrißproportionierung von der Tempelbreite ausgegangen war. Wenn also z. B. die Höhe des Tempels C in Selinunt ohne den Giebel gleich der halben Tempelbreite ist, ergibt sich ein Rechteck, in das man die



Front des Tempels einbeschreiben kann. Es gibt eine Menge von Schriften, welche die Dimensionen des Tempels von solchen geometrischen Figuren herleiten wollen, also von einem Übergeordneten, Unplastischen. Wie ungriechisch das ist, brauchen wir nach unserer Bestimmung des autonomen Charakters des Tempels nicht mehr zu erklären. Es ist auch verfehlt, in der Musik der Verhältnisse das eigentliche Geheimnis des Tempels zu suchen, so wichtig sie ist. Das Musikalische ist ebenso wie in der griechischen Dichtung ein Begleitendes, etwa der Farbe der Plastik und der Baukunst vergleichbar. In der Klassik geht man auch bei der Bemessung der Säulenhöhe vom Joch aus; so ist die Säule des Zeustempels von Olympia 2 Jochweiten hoch. Zu den weiteren Aufrißproportionen dürfen wir auf die feinen Bemerkungen von A. Thiersch im Handbuch der Architektur 4, 1 hinweisen; er hat entdeckt, daß «in jedem Bauwerk eine Grundform sich wiederholt, daß die einzelnen Teile in Form und Anordnung ähnliche Figuren bilden».

Mit allem, was wir heute von den Maßen der Tempel andeuten konnten, bleiben wir nur auf der Schwelle zum Verständnis ihres Lebens. Weiter führt uns die Frage nach dem Wesen der Bauornamentik. Ihre Grundform ist das stehende oder fallende Blatt, das reicher in der aus Spiralen aufsteigenden Palmette erscheint. Sie ist ein Urbild des Lebens, Goethes Urpflanze vergleichbar. In monumentaler Einfachheit erscheint sie im äolischen Kapitell, reicher im korinthischen, verborgen im ionischen. Wenn klassische Maler Kapitelle zeichnen, geben sie ihnen häufig aufsteigende Voluten, obwohl sie ionische Kapitelle meinen: so sehr hat man auch im ionischen Kapitell die Urpflanze empfunden<sup>8</sup>. Ein anderes Zeichen für dieses Empfinden ist es, daß man auf den Polstern zahlreicher ionischer Kapitelle Palmetten findet, in denen die aufsteigenden drängenden Kräfte herausblühen. In der Baukunst ist das äolische Kapitell durch das ionische nur deshalb verdrängt worden, weil man das Gebälk nicht unmittelbar auf der aufsteigenden Blüte ruhen lassen wollte. Wir wollen damit nicht behaupten, daß das äolische Kapitell älter als das ionische sei. Uralt ist das Sattelholz, das zwischen hölzerner Stütze und Gebälk eingefügt wird, und schon in der geometrischen Kunst gibt es ähnliche Formen, die sich seitlich in Voluten einrollen. Aber gerade dieses Sich-Einrollen zeugt von der Verwandtschaft mit der Form, die wir mit der Urpflanze verglichen haben.

Am dorischen Kapitell ist der Hals häufig mit Blattkränzen oder Palmettengeschlingen verziert. Die oberen Enden der Kanneluren über den Ringen sind auch am kanonischen Bau Grundformen wirklicher Blätter. Die mächtigen dorischen Antenkapitelle der sogenannten Basilika, des ältesten Heratempels von Paestum, waren mit steigenden Blättern bemalt, die sich oben einrollten.

Vielfach hat man dies feinere Leben nicht nur im farbigen Ton und Stein, son-

<sup>8</sup> Aufsteigende Voluten werden überall dort verwendet, wo es die tektonische Verwendung erlaubt, ohne daß die Palmette verkümmert, so häufig bei Spiegelattachen und an analogen Stellen der Toreutik; besonders schön beim Ansatz eines Dreizacks auf Münzen von Mes-sana: E. Gabrizi, *La monetazione del bronzo nella Sicilia* (1927) 7; *Sylloge Nummorum Graecorum* (Kopenhagen 1942) 419; *Münzen und Medaillen*, Liste 153 (1956) 11.

dern sogar in Metall gefaßt, wie uns besonders die schriftliche Überlieferung bezeugt. Drerup hat die Zeugnisse für die Bedeutung der Toreutik in der Baukunst<sup>9</sup> sorgfältig interpretiert, ist aber zu weit gegangen, wenn er Einfluß des Kunsthandwerks auf die monumentale Kunst annimmt. Diese Unterscheidung ist ja eine moderne; im Altertum waren die Künstler Handwerker, die Handwerker Künstler. Die feinen Zierformen frühgriechischer Baukunst erklären sich nicht aus einem Einfluß der Toreutik, sondern die Metalltechnik kam dem Verlangen entgegen, das Haus des Gottes aufs sorgfältigste und kostbarste zu gestalten. Sie vermochte besonders gut, das feinere Leben der Architektur festzuhalten. Diese Bedeutung der Handarbeit für das Leben der Baukunst hat man heute fast vergessen. Man hat sich zwar gegen das Sinnlose eines bloß technisch ausgeführten Bauornamentes gewehrt. Wenn man aber deshalb alles Ornament in Acht und Bann getan hat, hat man den Schuldigen verkannt; der Fehler lag nicht am Ornament selbst, sondern an seiner mechanischen Reproduktion.

Aus dem Wesen der griechischen Bauornamentik verstehen wir das Drängen und Schwellen in allen Formen, von dem wir am Anfang gesprochen haben. In sämtlichen Ornamenten blüht es auf, am meisten aber in den Trauf- und Firstakroteren. Das Aufstrebende verzweigt sich oben immer feiner. Vor einigen Jahren erst hat die Entdeckerin des Heraheiligtums an der Selemündung, Frau Zancani-Montuoro, nachgewiesen, daß sich auch die Triglyphen nach oben verjüngen wie die Säulen; nicht weil sie ursprünglich Freistützen gewesen wären, wie man geglaubt hat, sondern weil sie in rein künstlerischem Sinn das tragende Motiv der Säulen wieder aufnehmen. Der dorische Bau drängt die pflanzlichen Elemente in den tragenden Gliedern immer mehr zurück, um diese immer unmittelbarer als Ausdruck von Grundrhythmen und Grundformen des Lebens zu gestalten; aber noch bei Vitruv finden wir den Vergleich der dorischen Säule mit dem männlichen Körper, der ionischen mit dem weiblichen. Dieses Körperhafte erscheint schließlich am deutlichsten in der Bauplastik. Man hat sich oft gewundert, warum diese in schwer sichtbarer Höhe, in Metopen, am Dachrand und gar im Giebeldreieck angebracht ist, das für ein Bild so ungeeignet ist. Die Erklärung ist wieder im plastischen Wesen des Tempels zu suchen. Die eigentlich tragenden Glieder, Wände, Säulen, Architrav, Triglyphen, Gesims dulden keinen Reliefschmuck, weil er die Grundrhythmen verschleiern würde; aber an den tektonisch unbetonten Stellen, in den Metopen, in den Giebeln und oft auch in den Akroteren verdichtet sich das plastische Leben zu kraftvollen Reliefs, die unmittelbar vom Reich des im Tempel behausten Gottes zeugen.

Im Tempel wird nach alledem das gottgegebene Sein verkörpert und als ein gesetzliches gedeutet. Damit steht er in entschiedenem Gegensatz zum magisch-symbolischen Charakter der altorientalischen Baukunst, aber auch zum Transzendieren des lateinischen Abendlandes, das sich in der Kathedrale erfüllt hat. Die heutige Auffassung des Bauens ist noch immer bestimmt durch das Lebens-

<sup>9</sup> Mitt. Inst. 1952, 7 ff.



feindliche der abendländischen Tradition, obwohl der transzendente Sinn längst verloren gegangen und durch Wohnmaschinen und Reisemaschinen ersetzt ist. Aus dem Streben nach dem Heil ist das nach Bequemlichkeit und Schnelligkeit geworden, die Vergötzung des Zwecks. Dieser moderne Aberglaube steht der Schöpfung ebenso feindlich gegenüber wie unsere spätgotische Vergangenheit. Deshalb stehen moderne Zweckbauten meist so unvermittelt in der Landschaft, selbst in unseren alten Städten; deshalb lassen sie das feine Empfinden für den Bauorganismus vermissen, der uns unsere mittelalterlichen Städte so teuer macht.

Seltsamerweise paßt die funktionalistische Auffassung, die ein Erbe des zweckbewußten Materialismus ist, gar nicht zum heutigen Menschenbild. Wenn man von der heutigen Religiosität etwas aussagen kann, so ist es gerade die Überwindung des bloßen Zweckdenkens oder, um ein Wort von Albert Schweitzer zu gebrauchen, die Ehrfurcht vor dem Leben; also ein neues Ernstnehmen der Schöpfung. So denken heute Menschen diesseits und jenseits der Grenzen und der Konfessionen, und die neue Begegnung mit der griechischen Architektur, von der wir heute zu berichten haben, ist selbst ein Ausdruck dieses Denkens. Aller Klassizismus ist ihm fremd, denn es weiß, daß die Griechen nie ein formalistisches Ideal gekannt haben. Es ist zu hoffen, daß die Ehrfurcht vor dem Leben einmal nicht nur in wenigen modernen Bauten, sondern in einem neuen Stil ihren Ausdruck finden wird.

Aber wir wollen nicht mit diesen Gedanken schließen, sondern mit dem Blick auf ein Meisterwerk, denn unsere Wissenschaft erfüllt ihren Sinn, wenn sie dem Schöpferischen dient. Der Tempel des Apollon Epikurios, eines Heilgottes, liegt drei Stunden von Phigalia in Arkadien entfernt in 1200 m Höhe in der Berg-einsamkeit, bei Resten alter Eichenwälder, und schaut nach Süden, wo der Ithome aus der Ebene steigt und sich vom messenischen Meer abhebt. Diese Orientierung nach Süden erklärt sich nur aus der Gestaltung der Landschaft, denn die meisten Tempel sind nach Osten orientiert. Auch unser Tempel birgt eine nach Osten orientierte kleine Cella, in der das Kultbild stand. Indem nun aber der ganze Bau nach Süden schaut, verdichtet er in besonderer Weise die plastischen Kräfte, die in der Landschaft wohnen. Gewiß sind die Orte der griechischen Heiligtümer nicht aus romantischem Naturempfinden gewählt, aber es steht doch jeder Tempel in einem organisch gestaltenden Verhältnis zur Landschaft. Der griechische Architekt Doxiadis hat dies auch für die Anlage griechischer Heiligtümer nachgewiesen.

Die eigenartige Disposition des Innern erklärt sich daraus, daß zwischen den Halbsäulen jeweils Raum für ein Bett ist. Hier schliefen also die Heilungsuchenden, auf die Träume vorbereitet, in denen ihnen der Gott den Weg zur Gesundung wies. Von dem Raum des Kultbildes war man nur durch eine korinthische Säule getrennt. Wie diese einzigartige Anordnung auf die Kranken wirken mußte, wird durch den oben umlaufenden Fries in einer ebenso ungewöhnlichen Weise sichtbar, die ganz dem Geist der Sophistenzeit, des reichen Stiles entspricht. Griechen

kämpfen mit Amazonen, Lapithen mit Kentauren, Frauen der Lapithen flüchten sich zu einem Idol der Artemis, das hilflos ihrer Not zuzusehen scheint; da erscheinen Apollon und Artemis auf einem von Hirschen gezogenen Gespann in ihrer wahren Gestalt und bringen wunderbare Hilfe, so wie die Götter in gleichzeitigen Tragödien des Euripides Verstrickungen lösen, die für Menschen unentwirrbar sind. So wirken Bau und Plastik zusammen, um das Numinose, das Erleben der göttlichen Heilbringer zu gestalten.

Vor kurzem hat ein Gelehrter die Hypothese aufgestellt, die Tür nach Osten und die korinthischen Säulen zwischen Cella und Hauptraum hätten ursprünglich gefehlt. Er hat diese Vermutung nicht beweisen können, aber vielfache Zustimmung gefunden, weil die erhaltene Raumdisposition ohne Parallelen ist. Dieses Ungewöhnliche paßt nun aber gerade zu Iktinos, der nach der antiken Überlieferung den Tempel von Phigalia, aber auch das Telesterion in Eleusis und den Parthenon auf der Akropolis von Athen erbaut hat. Auch Telesterion und Parthenon sind ganz ungewöhnliche Bauten. Im Parthenon hat Iktinos zum ersten Mal das archaisch additive Element, das an sich zum dorischen Stil gehört, vollständig überwunden und die große Säulenzahl und die weite Raumspannung des Innern um das Kultbild des Pheidias zu einer genialen Einheitgefügt. Wir werden sehen, daß diese Einheit im Tempel von Phigalia noch verfeinert ist. Als Stütze für die Nike auf der rechten Hand der Athene Parthenos diente ein Kapitell, das, soweit die ungenauen Nachbildungen erkennen lassen, nur als eine frühe Form des korinthischen Kapitells verstanden werden kann. Die hintere Cella des Parthenon war von ionischen Säulen getragen; alle übrigen Säulen waren dorisch. Beim Tempel von Phigalia ist nur der Außenbau dorisch; die Halbsäulen des Innern sind ionisch und die eine korinthische Säule hat eine den Innenraum bestimmende Stellung gewonnen; die korinthische Ordnung ist von Iktinos zum ersten Mal monumental verwendet worden. Noch überraschender ist es, daß die drei Ordnungen einander angeglichen sind: an den ionischen Säulen ist das Pflanzliche zurückgedrängt im Sinn des dorischen Stils, zugunsten ungewöhnlicher, organisch schwellender Formen an Basis und Kapitell. Dafür entfaltet sich das Pflanzliche im korinthischen Kapitell um so freier. Und dem dorischen Außenbau des Tempels fehlt die Kurvature und die Neigung der Säulen, wie wenn die Ordnung ionisch wäre. Man kann also keine der drei Säulenordnungen am Bau isolieren, sie sind aufeinander abgestimmt. Die späte Klassik des 4. Jahrhunderts hat durch ihre harmonische Vermählung der Plastik des Baukörpers mit dem Zwischenraum eine neue Einheit gewonnen, aber die genialen Entwürfe des Iktinos bereiten diese Einheit vor; ebenso wie die berühmten gleichzeitigen Maler Zeuxis und Parrhasios, die Entdecker der illusionistischen Malerei, die neue Klassik eines Euphranor und Apelles vorbereiten. So ist der Tempel von Phigalia nicht altertümlich oder gar provinziell, wie man gesagt hat, sondern er gehört zum kostbarsten Vermächtnis, das dem Abendland immer wieder geholfen hat, das Erstarrte in der Gegenwart zu überwinden und den Weg ins Kommende, ins Echte und Wahre zu finden.



## Die Dichter und Weisen im Serapieion

Von Karl Schefold, Basel

Auguste Mariette Pascha, der Begründer der großen französischen Tradition ägyptischer Archäologie, der Schöpfer des schönsten Museums ägyptischer Kunst in Bulak und Kairo, war neunundzwanzig Jahre alt, als er 1850 nach Ägypten kam und auf der Suche nach Papyri das Heiligtum des Serapis in Memphis entdeckte. Die Gräber der Apisstiere machten damals den größten Eindruck; Mariette wurde mit einem Schlag ein berühmter Mann. Sein weiterer Weg von Entdeckung zu Entdeckung erlaubte ihm nicht, einen weiteren ganz unerwarteten Fund im Serapieion zu veröffentlichen: die Exedra mit den je fünf Statuen von Dichtern und Philosophen, die um den thronenden Homer versammelt sind, und eine weitere figurenreiche dionysische Gruppe; ja, er mußte das Gefundene wieder zuschütten, um es zu schützen. Es ist bei vielen Ausgrabungen so gegangen: Man findet, was man nicht sucht und was oft bedeutender ist als das Gesuchte – aber man verfolgt seinen Weg und so bleibt das Entdeckte unveröffentlicht. Erst 1882 hat G. Maspero, der hochverdiente Nachfolger Mariettes, nach dessen Tod veröffentlicht, was er den hinterlassenen Aufzeichnungen und Plänen entnehmen konnte.

Die ganze Bedeutung der Entdeckung trat erst durch Ulrich Wilcken<sup>1</sup> ans Licht. Er hat aus den knappen Angaben der Publikation mit großem Scharfsinn die Anlage gedeutet und unter den Dichtern und Philosophen Demetrios von Phaleron erkannt, was für das Verständnis des ganzen von besonderer Wichtigkeit werden sollte. Entschieden forderte er eine neue Ausgrabung: «Ich halte das für eine der wichtigsten und aussichtsreichsten Aufgaben, die die hellenistische Forschung in Ägypten zu lösen hat. Für den Archäologen handelt es sich um die Wiedergewinnung hellenistischer Kunstwerke, denen wir in Ägypten an Größe und Eigenart meines Wissens überhaupt nichts Entsprechendes an die Seite stellen können; für die Religionsgeschichte aber um die Lösung wichtiger Probleme.»

Ch. Picard hat diese Sätze als Motto über seinen Anteil an dem Buch gestellt, das Wilckens Wunsch zu unserer Freude erfüllt hat<sup>2</sup>. Der architektonische Teil der Veröffentlichung stammt von J.-Ph. Lauer, dem wir die Erschließung eines der Wunder der Baukunst verdanken, der Totentempel der dritten Dynastie in Sakkara. Schon 1938 war die Freilegung vorgenommen worden, der Krieg hatte

<sup>1</sup> *Die griechischen Denkmäler vom Dromos des Serapeums von Memphis*, Jahrb. d. Inst. 32 (1917).

<sup>2</sup> J.-Ph. Lauer et Ch. Picard, *Les statues ptolémaïques du Serapieion de Memphis*. Publications de l'Institut d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris 3 (1955). 280 S. 28 Taf. 144 Abb.

aber dann eine zweite Verschüttung erzwungen; erst 1950/52 war die endgültige Ausgrabung möglich geworden. Glücklicherweise hat 1939 Ph. Lauer, der Vater des Architekten, damals Leiter der Handschriftenabteilung der Pariser Nationalbibliothek, dort in Mariettes Papieren den Plan des Serapieion gefunden, der Maspero entgangen war und nun in dem neuen Buch ebenfalls vorgelegt wird. Das ist um so mehr zu begrüßen, als die Mittel für eine vollständige Neuuntersuchung der ganzen Anlage nicht ausreichten.

Nur in einem Punkt hat uns die gelehrte und spannende Publikation nicht überzeugt: in der Datierung in die Zeit Ptolemaios' I. Sie stützt sich darauf, daß eine der Statuen, wie schon Wilcken vermutet hat, Demetrios von Phaleron darstellt; denn dieser Mann trägt eine Heroenbinde und lehnt auf eine Herme des Serapis. Das paßt zu dem Schüler des Theophrast, der sich als Lenker Athens verdient gemacht, sich dann 296 den Gelehrten am Hof Ptolemaios' I. gestellt hatte und in Ägypten volkstümlich geworden war durch Pāane auf Serapis und durch Bücher über Träume, in denen ihm Serapis erschienen war. Demetrios ist dann am Anfang der Regierung Ptolemaios' II. verbannt worden und bald darauf an einem Schlangenbiß gestorben. Wilcken hat daraus geschlossen, die Gruppe müsse unter Ptolemaios I. oder viel später geschaffen worden sein. Picard entscheidet sich für die erste Möglichkeit; ich möchte die zweite vorziehen. Die Heroenbinde setzt voraus, daß Demetrios die Errichtung der Statue nicht erlebt hat. Beim Homer der Gruppe hat Picard erkannt, daß der arg verstümmelte Kopf dem hellenistischen Typus des blinden Homer angehörte<sup>3</sup>, der nach manchen erst in der Zeit des Laokoon geschaffen worden ist, meines Erachtens noch auf die Blütezeit des Hellenismus zurückgeht. Das schließt also eine frühhellenistische Entstehung der Gruppe aus. Dasselbe gilt vom Hesiod, in dem Picard den Typus des Bildnisses im Capitolinischen Museum<sup>4</sup> erkannt hat; denn dieser geht auf das spätere 3. Jahrhundert zurück.

Auch die Architektur der Exedra, die freilich nur sehr verstümmelt erhalten ist, macht keinen griechischen Eindruck. Es müßten sich doch Spuren des feinen Quadermauerwerks erhalten haben, das frühhellenistische Basen kennzeichnet. Vor allem aber findet man an den Skulpturen überall – besonders am Protagoras und an den Mähnen der Löwen sieht man es deutlich auf den Abbildungen – harte Bohrungen. Die Statue einer Sirene war von Mariette ins Museum gebracht und, wie Wilcken mitteilt, schon 1917 von so feinen Kennern wie J. Sieveking und P. Wolters als antoninische Arbeit angesprochen worden<sup>5</sup>. Zu dieser Datierung scheint mir die flächige Bildung, besonders am Protagoras, und das Akademische, Unorganische der Kompositionen zu passen.

Diese späte Datierung mindert aber den Wert des hochgelehrten Kommentars keineswegs, denn das Vorbild der Skulpturen ist nur in frühhellenistischer Zeit denkbar. Nur damals kann das Original der Statue des Demetrios geschaffen wor-

<sup>3</sup> K. Schefold, *Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker* (Basel 1943) 142.

<sup>4</sup> a. O. 128, 3.      <sup>5</sup> Jahrb. d. Inst. 32 (1917) 199.



den sein, deren lysippischen Charakter Picard treffend beschreibt. Er hat auch die Verwandtschaft mit den Philosophenmosaiken in Neapel<sup>6</sup> und in der Villa Albani in Rom gesehen, die ebenfalls Demetrios zeigen, mit der Schlange, die ihn getötet hat. Auch hier wechseln sitzende und stehende Gestalten, wie in der Gruppe von Memphis. Demetrios ist unter die Sieben Weisen eingereiht, weil er ihre Aussprüche gesammelt und veröffentlicht hatte. Man hat es nicht beachtet, was es bedeutet, daß der Hintergrund dieser Philosophengruppen den alexandrinischen Ideallandschaften entspricht, die von der Isismission verbreitet worden sind. Hier sind die Weisen lebendiger gruppiert als im Serapieion; die Erfindung ist knapper und origineller als in Memphis, wo die Gestalten etwas gleichförmig, aber auch in einer hochinteressanten Weise zusammengestellt sind, die noch viele Rätsel aufgibt. Picard hat die Deutung des Demetrios vollends dadurch gesichert, daß er den Silberbecher von Boscoreale herangezogen hat, auf dem Demetrios durch die Schlange gekennzeichnet und inschriftlich gesichert ist<sup>7</sup>.

Die Herausgeber zweifeln, ob die erhaltene Elfzahl von Statuen und ihre Reihenfolge die ursprüngliche sei. Die besterhaltene Statue ist die des thronenden Pindar, der auf der rechten Seite den Halbkreis abschließt. Sein Nachbar ist Demetrios; dann folgt ein junger, nur mit einem leichten Mäntelchen bekleideter Dichter mit einem Adlerpaar auf der Statuenbasis. Die Adler gehören zum Omphalos von Delphi, der Dichter muß also Apoll besonders nahestehen. Picard denkt unter andern an Orpheus, der aber gewöhnlich sitzend und singend dargestellt wird; ist es der jung verstorbene Sänger Linos? Leider ist das Haupt des thronenden Hesiod, das Mariette noch wohlerhalten gezeichnet hat, heute fast zerstört. Aber das Erhaltene bekräftigt die Deutung des Kopfes im Capitolinischen Museum als Hesiod und schließt es aus, den davon völlig verschiedenen Aristophanes<sup>8</sup>, den sogenannten Pseudoseneca, mit manchen Gelehrten Hesiod zu nennen. In der Reihe der Dichter folgt dann ein Thronender, der den rechten Arm übers Haupt legte. Diese Gebärde paßt zu Apollon oder Dionysos, die freilich gewöhnlich leichtere Mäntel tragen; aber bei Dichtern kenne ich sie nicht. Das mehrt den Verdacht, daß die erhaltene Gruppierung nicht die ursprüngliche sei.

Ebenso merkwürdig ist es, daß Protagoras – inschriftlich gesichert – in der Philosophenreihe als Nachbar des Homer, also an bevorzugter Stelle, erscheint. Als Attribut trägt er nach Wilamowitz' Erklärung ein Modell, das auf sonst nicht bezeugte mathematisch-physikalische Studien des Protagoras hinweist und erklärt, warum Aristoxenos ihn hat als Vorgänger Platons bezeichnen können. Vermutlich ist er in dem neu gegründeten Alexandria als Staatsdenker hoch geschätzt worden. Es folgt Thales mit dem Stock, mit dem er die Himmelskugel erklärt; Heraklit mit dem Szepter, das er als Angehöriger des königlichen Geschlechtes von Ephesos trug, endlich Platon. Es ist merkwürdig, hier Platon stehend zu finden, der sonst als lehrender Philosoph sitzend bezeugt ist, Heraklit aber sitzend, obwohl wir ihn sonst nur stehend kennen. Diese Abweichungen von den festen Typen der

<sup>6</sup> Schefold a. O. 154, 1.    <sup>7</sup> a. O. 166.    <sup>8</sup> a. O. 134f.

griechischen Bildniskunst kann ich mir nur aus der späten Entstehung der Gruppe erklären. Auch sonst beobachtet man in der Römerzeit, daß die feste griechische Typik verloren geht, die jede Gattung von Dichtung und Philosophie durch bestimmte Haltung gekennzeichnet hatte. In der Römerzeit ließ man meist nur die Köpfe kopieren, und damit schwand jene Festigkeit der griechischen Vorstellung.

Hat das Vorbild der Gruppe in Memphis oder in Alexandria gestanden? 1942 hat Rowe in Alexandria Grundsteindepots von Teilen des Serapieions<sup>9</sup> aus der Zeit Ptolemaios' III. gefunden, nicht aus der Zeit Ptolemaios I. Daraus und aus seiner Datierung der Gruppe schließt Picard, es habe in Alexandria kein älteres Serapisheiligtum gegeben; Bryaxis habe seinen berühmten Serapis für Memphis, nicht für Alexandria geschaffen. Nun hat aber die unaufhörlich überbaute Stadt nur Gräber aus dem frühen Hellenismus erhalten; insbesondere ist vom Serapistempel nichts gefunden worden; er kann durchaus auf Ptolemaios I. zurückgehen, und der bei Tacitus und Plutarch erhaltene Bericht über die Überführung des Serapisbildes von Sinope nach Ägypten spricht entschieden für die Gründung des Serapiskultes in Alexandria, das durch das ganze Altertum so eng mit diesem Gott verbunden geblieben ist.

Aber Picard hat gewiß recht, wenn er betont, daß Serapis nicht als ein Fremder gekommen ist. Den Kult von Memphis hatte schon A. Erman für älter als den von Alexandria erklärt; Memphis behielt als Bestattungsort der heiligen Stiere immer ein Primat an Heiligkeit. Der Gott von Memphis wurde von den Griechen als Dionysos erfahren und erschien neu als der große Serapis. Er verkörperte das Wichtigste, was die neue Heimat den Griechen geben konnte und machte sie zu einer echten Heimat. Von den Unsterblichkeitshoffnungen der Geweihten zeugen auch die Gestalten der andern Gruppe, die am Dromos aufgestellt war: der Knabe Dionysos auf dem Panther, dem Kerberos und Pfauen reitend, von Sphingen, Sirenen und einem Falken mit ägyptischer Krone und Menschenkopf begleitet, Gestalten, die in der römischen, besonders der pompejanischen Dekorationskunst unzählige Male erhalten sind. Da auch die Gruppe der Dichter und Weisen in eine Tradition dionysischer Weihgeschenke gehört, behält der ganze Fund, trotz seiner späten Entstehung, die Bedeutung, die Picard in seinem gehaltvollen Kommentar so eindringlich dargestellt hat. Mit seiner unvergleichlichen Kenntnis der archäologischen Literatur ist er der religionsgeschichtlichen, ikonographischen und kunstgeschichtlichen Bedeutung des Fundes gerecht geworden. Nirgends sieht man so ergreifend, wie die klassische Welt auf Osiris Geheimnisse antwortet: mit dem göttlichen Kind, das das Wildeste bezwingt, und mit dem Kreis der Dichter und Weisen.

Das Problem der Schöpfung des Serapisbildes tritt in ein neues Licht durch E. Wills scharfsinniges und gehaltvolles Werk über das griechische Kultrelief<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> A. J. B. Wace, JHS 65 (1945) 106; Schefold, *Orient, Hellas und Rom* 83, 3.

<sup>10</sup> Ernest Will, *Le relief culturel gréco-romain. Contribution à l'histoire de l'art de l'empire Romain*. Bibl. des écoles Françaises d'Athènes et de Rome 183 (1955). 492 S. 5 Taf. 82 Abb.



Zur klassischen Religion gehört das rundplastische Kultbild ebenso, wie zum Christentum das Gemälde gehört; jenes verkörpert, dieses erzählt eine heilige Geschichte. Aber auch der klassischen Welt sind entsprechende Andachtsbilder nicht ganz fremd. Das ungewöhnlich große Format des berühmten Reliefs aus Eleusis mit der Aussendung des Triptolemos erklärt sich meines Erachtens am besten, wenn man es als ein Andachtsbild versteht, wie es dem Mysterienkult angemessen ist. Und in den Grotten der Nymphen weihte man Reliefs und Gemälde, die das Leben der Nymphen zeigen; hier gab es nur selten ein Kultbild. Eigentliche Vorstufen des christlichen Andachtsbildes aber sind die Kultreliefs, die Will behandelt: die des thrakischen Reiters, die so sehr an den heiligen Georg erinnern; die der Reitergötter des Donaugebietes, des Iuppiter Dolichenus und vor allem des Mithra, des mächtigen Soldatengottes. Diese Reliefs gelten also alle fremden Göttern, die in die klassische Welt eingedrungen sind. Sie stellen die errettende Tat des Gottes dar. Trotz dem fremden Ursprung ist die bildliche Erscheinung dieser Götter durchaus von der Kunst griechischer Tradition geschaffen. Vorbilder sind die griechischen Heroen zu Roß, die Dioskuren, der Herr der Tiere. Auch die Kleidung der fremden Götter folgt griechischer Typik. Also ist mit der Gottheit nicht auch ihr Bild aus der Fremde gekommen.

Das entspricht genau dem, was wir in der Erscheinung des Serapis beobachten. Sollte der Gott Ägyptens den neuen griechischen Herren des Landes sichtbar werden, mußte er griechische Züge annehmen. Einer der ersten griechischen Künstler der Alexanderzeit hat sein Bild geschaffen und nur in feinen attributiven Zügen das Fremde zur Geltung gebracht. Eine solche Schöpfung hat nur in einer griechischen Stadt Ägyptens, in Alexandria, ihren vollen Sinn, nicht in Memphis. Auch die reichen Bildwelten, die von der Isismission verbreitet wurden und die wir vor allem von den pompejanischen Wänden kennen, die Landschaften des glücklichen Landes der Göttin, die Pygmäenbilder, Amorettenszene, symbolischen Fabelwesen, Seeschlachten usw. passen sich völlig dem griechischen Geschmack an.

Diese Zusammenhänge bekräftigen Wills These, daß das Kultrelief nicht erst in der Kaiserzeit geschaffen wurde, sondern im Griechischen wurzelt. Die Frontalität der Kultreliefs, die man immer wieder orientalisch genannt hat, ist gerade griechischen Ursprungs. Die altorientalische Flächenkunst bewahrt ja strenges Profil; erst unter griechischem Einfluß geht die syrische Kunst aus dem Beginn unserer Zeitrechnung zur Frontalität über. Will verfolgt die griechische Frontalität bis ins 4. Jahrhundert zurück. Er hätte aber auch den Westgiebel des Parthenon und archaische Reliefs nennen können, bei denen das griechische Verlangen nach Vergegenwärtigung mit der Profilhaltung der orientalischen Vorstufen bricht.

Aus der Fülle der Ergebnisse sei nur ein Punkt herausgegriffen, der auch für die Datierung der Dichtergruppe im Serapieion wichtig ist. Will gibt keine Erklärung für sein Ergebnis, daß die Schöpfung des Kultreliefs in die Zeit um 100 v. Chr. zurückgeht. Meines Erachtens muß man sie im Zusammenhang mit den Veränderungen der monumentalen Kunst sehen. Auch die rundplastischen Bilder verlieren

damals ihre Autonomie, werden dem Betrachter feierlich, fassadenhaft gegenübergestellt und in architektonische Zusammenhänge eingeordnet<sup>11</sup>. In diesem Sinn ist etwa im Iuppiter von Otricoli ein spätklassisches Zeusbild verwandelt. Das plastische Leben ist einer fassadenhaften Architektonik geopfert, und in der Unterdrückung des Lebendigen wird das Überlebendige, Ideale gesucht. Solche Kultbilder sind nur noch Scheinplastik, in Wirklichkeit reliefartig aufgefaßt wie die Kultreliefs, die solche Haltung in kleinem Format nachahmen. Die Voraussetzung dieser Veränderung ist die gewaltige Umgestaltung der Mittelmeerwelt seit den Siegen Roms über die Karthager. Sie bedeutete einen Bruch der autonomen griechischen Entwicklung. Gewiß waren die Künstler auch jetzt noch meist Griechen. Aber Römer und Griechen standen der Vergangenheit verwandelt gegenüber; die Klassik wird zur Norm. Ich möchte deshalb die Schöpfung des Kultreliefs nicht hellenistisch nennen, sondern der Römerzeit zuschreiben, die mit der Unterwerfung Karthagos beginnt.

Wenn wir so eines der Ergebnisse des bewundernswerten Buches etwas anders formulieren, tritt seine Bedeutung nur noch mehr hervor: Diese Kultreliefs bezeugen eine Haltung, die mehr mit der nachantiken als mit der griechischen Kunst zu tun hat. Sie bekräftigen die umstrittene These, daß der Einschnitt zwischen Hellenismus und 'Römerzeit' in mancher Hinsicht tiefer ist als der zwischen Antike und Mittelalter.

---

<sup>11</sup> Zum Folgenden Verf., *Pompejis Tuffzeit als Zeuge für die Begründung römischer Kunst* in 'Neue Beiträge', Festschrift B. Schweitzer, 193ff. (Stuttgart 1954).



# Die antike Kunsttheorie und das Schöpferische

Von Fritz Wehrli, Zürich

Victor Martin zum 70. Geburtstag

In welchem Maße die Theorie des Klassizismus mit ihrer Einsicht, daß das Kunstwerk eine höhere Wirklichkeit als seinen empirischen Gegenstand darstellt, der Spätantike verpflichtet sei, hat mit seiner grundlegenden Studie Erwin Panofsky gezeigt<sup>1</sup>. Unter Bezugnahme auf seine Ergebnisse gewann darauf Bernhard Schweitzer<sup>2</sup> aus vereinzelten Äußerungen Plotins und anderer Autoren eine hellenistische Theorie der bildenden Kunst zurück, und er würdigte diese als Formulierung einer neuen Einsicht in ihren schöpferischen Charakter, da die klassische Zeit das Kunstwerk einseitig von der sinnlichen Erscheinung abhängig gesehen habe (S. 63ff.). Die bekannten Äußerungen, welche den Wert eines Kunstwerkes nach der getreuen Naturwiedergabe bemessen<sup>3</sup>, legen in der Tat für Verbreitung und zähe Lebenskraft einer naiven Gegenständlichkeit Zeugnis ab. Diese ist Voraussetzung für Platons abschätzige Behandlung speziell der Malerei als bloßer Nachahmung in der *Politeia* 597, und dessen großer Name hat umgekehrt jener volkstümlichen Anschauungsweise beinahe das Ansehen einer Kunstlehre verliehen. In Wahrheit geht es dem Philosophen dort aber bloß um ein Beispiel, mit welchem ein allgemeiner ontologischer Tatbestand beleuchtet werden soll und welches Andeutungen einer höheren Bewertung der bildenden Kunst an anderen Stellen seiner Werke nicht ausschließt<sup>4</sup>.

Auf den folgenden Seiten wird nach den Ansätzen der klassischen Zeit gefragt, dem schöpferischen Charakter der Kunst gerecht zu werden, welche als Voraussetzung für die oben erwähnte hellenistische Theorie zu gelten haben. Ohne daß sich für diese eine unmittelbare Beziehung zur zeitgenössischen Poetik nachweisen ließe, welche ihren Standpunkt ebenfalls jenseits der bloßen Empirie bezieht, sind doch in der Bewertung von bildender Kunst und Dichtung von früherer Zeit an gemeinsame Züge wahrzunehmen, aus welchen ein umfassendes Verständnis für alles künstlerische Schaffen zu erwachsen verspricht.

Unsere Untersuchung geht von Plotin aus, der von den Einsichten früherer

<sup>1</sup> Erwin Panofsky, *Idea, Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Studien der Bibliothek Warburg V (1924). Dazu Hans Zeller, *Winckelmanns Beschreibung des Apollo im Belvedere* (Zürich 1955) 130ff.

<sup>2</sup> Bernhard Schweitzer, *Der bildende Künstler und der Begriff des Künstlerischen in der Antike, Μυνησις und Παντασία*, Neue Heidelberger Jahrbücher, Neue Folge 1925, 28ff. (N.H. Ib).

<sup>3</sup> Panofsky 7 und Anm. 28.

<sup>4</sup> Über diese Bernhard Schweitzer, *Platon und die bildende Kunst* (Tübingen 1953) 47ff. (P).

Generationen gelegentlich Gebrauch macht. Die Kunst selbst interessiert ihn dabei freilich so wenig als irgendeine Kunsttheorie, vielmehr zieht er sie nur – ähnlich wie Platon – um allgemein philosophischer Fragen willen heran. Um nämlich deutlich zu machen, daß ein empirischer Gegenstand an Rang unter der geistigen Form steht, welche sich in ihm ausprägt, vergleicht er ihn gelegentlich mit einem Kunstwerk und seiner Konzeption in der Seele des Künstlers<sup>5</sup>. Bei Gelegenheit eines solchen Vergleichs setzt sich Plotin zwar ohne Namensnennung, aber doch in deutlicher Bezugnahme auf Platon gegen die Mißachtung der Kunst als bloßer Wiedergabe des Sinnlichen zur Wehr, indem er feststellt, es seien die gleichen geistigen Vorbilder, welche ebenso in der Kunst wie in der Natur wiedergegeben würden<sup>6</sup>, beide Bereiche stünden also auf gleicher Rangstufe.

Es liegt zunächst nahe, diese Bemerkung in dieselbe Tradition zu stellen wie die bekannten Ausführungen in Ciceros Orator 2, 7f., jeder Künstler trage in seinem Innern eine Vorstellung des Schönen, nach welcher er seine Werke schaffe, aber keinem, selbst Pheidias nicht, gelinge es, sie in ihrer ganzen Vollkommenheit zur sinnlichen Anschauung zu bringen<sup>7</sup>. Wir werden also mit B. Schweitzer annehmen dürfen, daß Cicero sich hier auf eine Theorie der bildenden Kunst bezieht, und diese muß durch platonische Traditionen mindestens mitbestimmt sein, wie der Hinweis auf die Ideenlehre im Anschluß an den in Anm. 7 ausgeschriebenen Text

<sup>5</sup> Folgendes sind die Hauptstellen: *Enn.* I 6, 3, 6ff. πῶς δὲ συμφωνεῖ τὸ περὶ σῶμα τῷ πρὸ σώματος; πῶς δὲ τὴν ἔξω οἰκίαν τῷ ἔνδον οἰκίᾳ εἶδει ὁ οἰκοδομικός συναρμόσας καλὴν εἶναι λέγει; V 8, 1, 4 πειραθῶμεν ἰδεῖν ... πῶς ἂν τις τὸ κάλλος τοῦ νοῦ καὶ τοῦ κόσμου ἐκείνου θεάσαστο. κειμένων τοίνυν ἀλλήλων ἐγγύς, ἔστω δέ, εἰ βούλει, (δύο) λίθων ἐν ὄγκῳ, τοῦ μὲν ἀρρεθμίστου καὶ τέχνης ὁμοίου, τοῦ δὲ ἥδη τέχνη κεκρατημένου εἰς ἀγαλμα θεοῦ ἢ καὶ τινος ἀνθρώπου, θεοῦ μὲν χάριτος ἢ τινος Μούσης, ἀνθρώπου δὲ μὴ τινος, ἀλλ' ὃν ἐκ πάντων καλῶν πεποίηκεν ἡ τέχνη, φανεῖν μὲν ἂν ὁ ὑπὸ τῆς τέχνης πωρημένος εἰς εἶδους κάλλος καλὸς οὐ παρὰ τὸ εἶναι λίθος, ..., ἀλλὰ παρὰ τοῦ εἶδους, ὃ ἐνίκησεν ἡ τέχνη. τοῦτο μὴ τοῖνυν τὸ εἶδος οὐκ εἶχεν ἡ ὕλη, ἀλλ' ἦν ἐν τῷ ἐννοήσαντι καὶ πρὶν εἰλεῖν εἰς τὸν λίθον. V, 9, 3, 9 ὁρῶμεν δὴ τὰ λεγόμενα εἶναι πάντα σύνθετα καὶ ἀπλοῦν αὐτῶν οὐδὲ ἓν, ἅτε τέχνη ἐργάζεται ἐκάστη, ἃ τε συνέστηκε φήσει. τὰ τε γὰρ τεχνιτὰ ἔχει χαλκὸν ἢ ξύλον ἢ λίθον καὶ παρὰ τούτων οὕτω τετέλεσται, πρὶν ἂν ἡ τέχνη ἐκάστη ἡ μὲν ἀνδριάντα, ἡ δὲ κλίνην, ἡ δὲ οἰκίαν ἐργάσῃται εἶδους τοῦ παρ' αὐτῇ ἐνθέσει. V 9, 5, 36 τὰ μὲν δὴ αἰσθητὰ μετέξει ἐστὶν ἃ λέγεται τῆς ὑποκειμένης φύσεως μορφήν ἰσχύουσης ἄλλοθεν. ὅσον χαλκὸς παρὰ ἀνδριαντοποιικῆς καὶ ξύλον παρὰ τεκτονικῆς διὰ εἰδώλου τῆς τέχνης εἰς αὐτὰ ἰούσης, τῆς δὲ τέχνης αὐτῆς ἔξω ὕλης ἐν ταυτότητι μενούσης καὶ τὸν ἀληθῆ ἀνδριάντα καὶ κλίνην ἐχούσης· οὕτω δὴ καὶ ἐπὶ τῶν σωμάτων.

<sup>6</sup> *Enn.* I 8, 1, 32ff. εἰ δέ τις τὰς τέχνας ἀτιμάζει, ὅτι μιμούμεναι τὴν φύσιν ποιοῦσι, πρῶτον μὲν φατέον καὶ τὰς φύσεις μιμεῖσθαι ἄλλα· ἔπειτα δεῖ εἰδέναι, ὥς οὐχ ἀπλῶς τὸ ὁρῶμενον μιμοῦνται, ἀλλ' ἀνατρέχουσιν ἐπὶ τοὺς λόγους ἐξ ὧν ἡ φύσις. Diese Äußerung hindert Plotin nicht, in anderem Zusammenhang das Kunstwerk unter der Rangstufe seines Vorbildes einzuordnen: *Enn.* VI 7, 5, 11 ἡ δὲ ψυχὴ ἡ τοιαύτη ἡ ἐγγενομένη τῇ τοιαύτῃ ὕλῃ ... ἐν σώματι δὲ μορφώσασα καθ' αὐτὴν καὶ ἄλλο εἰδωλὸν ἀνθρώπου ὅσον ἐδέχετο τὸ σῶμα ποιήσασα, ὥσπερ καὶ τούτου αἰ ποιήσει ὁ ζωγράφος ἔτι ἐλάττω ἀνθρώπῳ τινα. Bezeichnenderweise handelt es sich hier um die Malerei, deren nachahmender Charakter im allgemeinen Bewußtsein besonders stark verwurzelt war (vgl. unten S. 45).

<sup>7</sup> Orator 2, 8 sed ego sic statuo, nihil esse in ullo genere tam pulcrum, quo non pulcrius id sit, unde illud ut ex ore aliquo quasi imago exprimatur, quod neque oculis neque auribus neque ullo sensu percipi potest, cogitatione tantum et mente complectimur. itaque et Phidiae simulacris, quibus nihil in illo genere perfectius videmus, et eius picturis, quas nominavi, cogitare tamen possumus pulciora; nec vero ille artifex cum faceret Jovis formam aut Minervae, contemplantur aliquem, e quo similitudinem duceret, sed ipsius in mente insidebat species pulcritudinis eximia quaedam, quam intuens in eaque defixus ad illius similitudinem artem et manum dirigebat. Zu dieser Stelle cf. Panofsky 5 und Schweitzer N. H. Jb. 116.



lehrt<sup>8</sup>. Von Platon selbst kann sie allerdings schon darum nicht ausgehen, weil sie die Idee aus dem transzendenten Bereich ins Innere des Künstlers verlegt. Durch eben diese Verlegung gelangt sie aber auch erst zur Möglichkeit, den schöpferischen Charakter der künstlerischen Leistung anzuerkennen, so wie sie die Idee im Sinne einer inneren Anschauung analog dem Begriff als Hervorbringung ihres Trägers faßt<sup>9</sup>.

Sind wir nun aber genötigt, Plotins Bemerkungen über die Kunst auf eine eigentliche Theorie derselben zurückzuführen? Die Vorstellungen, welche ihn mit Cicero verbinden, lassen sich als solche beträchtlich über die hellenistische Zeit hinauf verfolgen, in welcher sie erst zum Element einer Kunsttheorie werden. Plotin konnte sie nämlich schon bei Aristoteles finden, der sie in ähnlicher Weise wie er selbst bloß zur Erläuterung eines allgemeinen ontologischen Tatbestandes heranzieht, und dabei ist sogar dieser Tatbestand im wesentlichen der gleiche wie bei Plotin. Was Aristoteles nämlich mit dem Kunstschaffen vergleicht, ist die Entelechie des Naturgeschehens, also im weiteren Sinne das Verhältnis von Form und Materie, und die Lehre von diesem übernimmt ja von ihm Plotin in den Hauptzügen, nur daß er sie im Sinne seines metaphysischen Dualismus interpretiert.

Von den betreffenden Stellen der aristotelischen Pragmatien sind mit Recht besonders zwei durch ihre große Ähnlichkeit mit plotinischen Äußerungen aufgefallen, nämlich *Metaphysik* 1032 a 12ff. und *De generatione animalium* 730 b 5ff.<sup>10</sup> An der ersten derselben entwirft Aristoteles eine Klassifizierung der verschiedenen Formen des Hervorbringens, nämlich *φύσει, τέχνη, ἀπὸ ταυτομάτου*, wobei er feststellt, die handwerklich-künstlerischen Schöpfungen (also was *τέχνη* entsteht) würden von der Form in der Seele ihres Urhebers bestimmt, vom *εἶδος ἐν τῇ ψυχῇ* (1032 b 1). Diese Form ist offensichtlich nichts anderes als die im Inneren (nämlich der Seele) befindliche Form eines Hauses, *ἐνδὸν οἰκίας εἶδος*, nach welcher Plotin einen Baumeister sein Haus errichten läßt<sup>11</sup>; Aristoteles erläutert sie anschließend als *τὸ ἦν εἶναι ἐκάστων* und die *πρώτη οὐσία*, er bezieht das Schaffen der *τέχναι* also stillschweigend in die allgemeine Lehre von den immanenten Formen ein, womit er die unmittelbare Parallele zu den Naturvorgängen gewinnt. Außer diesem ontologischen Aspekt hat *εἶδος* für ihn aber auch einen erkenntnistheoretischen, da er generell die Seele als *τόπος εἰδῶν* kennt<sup>12</sup>; die Identität von *εἶδος* in dieser doppelten Sicht bleibt indessen gewahrt, sofern die Vorstellung, welche ein Mensch von einem Gegenstand in seiner Seele trägt, nach

<sup>8</sup> *Orator* 3, 10.

<sup>9</sup> Über die Seele als *τόπος εἰδῶν* (Aristoteles, *De anima* 429 a 27) vgl. Anm. 12.

<sup>10</sup> Panofsky 13; Schweitzer N.H.Jb. 76.

<sup>11</sup> *Enn.* I 6, 3, 6.

<sup>12</sup> *De anima* 429 a 27 καὶ εὖ δὲ οἱ λέγοντες τὴν ψυχὴν εἶναι τόπον εἰδῶν πλὴν ὅτι οὔτε ὁλὴ ἀλλ' ἡ νοητικὴ. οὔτε ἐντελεχεία ἀλλὰ δυνάμει τὰ εἶδη. Es handelt sich hier um eine wohl akademische Interpretation der Seelenlehre Platons; vgl. F.A.Trendelenburg, *Aristotelis De anima libri tres* (2. Aufl. 1877) z. St. S. 387f.; Heinrich Cassirer, *Aristoteles' Schrift Von der Seele und ihre Stellung innerhalb der aristotelischen Philosophie* (Tübingen 1932) 155 Anm. 1; zur Erläuterung unserer Stelle dient die ihr vorangehende Feststellung *De anima* 429 a 15, die noetische Seele sei *δεκτικὸν τοῦ εἰδους*.

platonischen Voraussetzungen mit dessen Wesen identisch ist. Auf jeden Fall bleibt die Bemerkung über τέχνη in Metaphysik 1032 b 1 auf die Grundgedanken der aristotelischen Philosophie ausgerichtet, ohne eine Theorie der Kunst vorauszusetzen.

Das gleiche gilt für die Ausführungen über den männlichen Samen als Träger des Formprinzips in *De generatione animalium* 730 b 5 ff. Dessen Verhältnis zum Weiblichen, welches bei der Zeugung nur den Stoff liefere, wird hier nämlich mit Hilfe des handwerklichen Schaffens erläutert; als Beispiele nimmt Aristoteles Baumeister und Töpfer, deren Arbeit in Holz und Lehm der Ausprägung der väterlichen Form in der mütterlichen Materie entsprechen soll. Dieser Vergleich erfüllt nicht nur die gleiche Funktion wie die angeführten Beispiele Plotins, sondern hat mit ihnen überdies den Baumeister gemeinsam; wenn Plotin dagegen an Stelle des Töpfers den Bildhauer setzt, so ist diese Möglichkeit zwar mit der umfassenden Bedeutung von τέχνη gegeben<sup>13</sup>, vielleicht aber doch auch durch die oben erwähnte hellenistische Theorie nahegelegt.

Die beiden herangezogenen Aristotelesstellen gehören nun in die ansehnliche Reihe von Vergleichen zwischen φύσις und τέχνη, die bei allen Unterschieden im einzelnen doch alle auf das teleologische Schaffen der Natur bezogen sind, da sie deren immanente Schaffenskraft durch Handwerk und Kunst zu erläutern haben<sup>14</sup>. Die oft bloß andeutende Form dieser Gegenüberstellungen und ihre weitgehend freie Verwendbarkeit machen deutlich, daß Aristoteles hier mit vertrautem Gedankengut arbeitet, wobei das von geistigen Vorstellungen bestimmte Schaffen der τέχνη als bekannt und unbestritten vorausgesetzt ist. Fragt man nach der Herkunft dieser Vergleiche, so legt das teleologische Beweisziel nahe, an die Philosophie des Diogenes von Apollonia zu denken, und tatsächlich ist für dessen Argumentierung der Hinweis auf das Handwerk gesichert<sup>15</sup>. Die Selbstverständlichkeit, mit welcher dieser dabei als Merkmal der τέχνη das schöpferisch-zielgerichtete Schaffen behandelt, ist daraus verständlich, daß das Griechentum in ihnen von altersher eine Hauptleistung des menschlichen Geistes gesehen hat<sup>16</sup>. Natürlich hat Diogenes zunächst die eigentlich technischen Berufe im Auge, da aber der Begriff der τέχνη das eigentlich Künstlerische mit einschließt (vgl. oben S. 41 f.), schafft er mindestens die allgemeinen Voraussetzungen für dessen Würdigung, die uns in nachklassischer Zeit beschäftigt. Ein Beispiel für die Ausdehnung

<sup>13</sup> Über diese B. Schweitzer, N.H.Jb. 66.

<sup>14</sup> *Physik* 193 a 27; *De partibus anim.* 639 b 15 und 641 b 12; *De generat. anim.* 734 a 31; 762 a 16; 767 a 17; 775 a 20; *NE* 1175 a 23; *Polit.* 1333 a 23; dazu B. Schweitzer, N.H.Jb. 101.

<sup>15</sup> Von den Belegen, die W. Theiler, *Zur Geschichte der teleologischen Naturbetrachtung* (Zürich und Leipzig 1925) 29. 75f. zusammenstellt, seien hier aufgeführt Vorsokr.<sup>6</sup> 64 A 22; Aristophanes *Wolken* 165; *Thesmoph.* 18; Xenophon *Memor.* I 4, 6; Platon *Timaios* 33 d. 45 d. 70 a–e. 72 c. 78 b. 79 a. Die Natur als Vorbild der τέχνη in der sophistischen Literatur ist ein durch die Beweisführung des Diogenes nicht ausgeschlossener Gesichtspunkt, cf. F. Heinemann, *Nomos und Physis* (Basel 1945) 105.

<sup>16</sup> Darüber zuletzt P. Joos, *Τέχνη, φύσις, τέχνη, Studien zur Thematik frühgriechischer Lebensbetrachtung* (Diss. Zürich 1955).



des τέχνη-Vergleichs sogar auf die Malerei gibt übrigens schon Empedokles, der die Entstehung aller Dinge (wohl aus den Elementen) mit Hilfe der kunstreichen Verbindung von Farben zu einem Gemälde veranschaulicht<sup>17</sup>. Das Stichwort τέχνη in Verbindung mit μήτις sowie der Begriff ἁρμονίη (Anm. 17 Vs. 2; 4) deuten bei ihm unmißverständlich die Anerkennung einer schöpferischen Leistung an, die in vollstem Gegensatz zu Platons späterer Abfertigung der Malerei als bloßer Nachahmung steht (vgl. unten S. 45 ff.).

Aristoteles geht über Diogenes nur darin hinaus, daß er das handwerklich-künstlerische Produzieren im Sinne seiner Entelechielehre präzisiert, und an ihn schließt sich dann seinerseits Plotin, wie wir gesehen haben, im wesentlichen an. Als Vermittlerin kommt die mittelplatonische Schultradition in Frage, in welche bereits aristotelische Elemente eingegangen sind<sup>18</sup>. Auf jeden Fall haben wir eine bis auf Diogenes zurückführende Tradition vor uns, welche dazu ausreicht, Plotins Kunstvergleiche an und für sich auch ohne Rücksicht auf eine Theorie der bildenden Kunst zu verstehen. In der Zeit seit Aristoteles war eine solche allerdings entstanden, in der, wie unter anderem Ciceros oben genannte Bezugnahme lehrt, das bisher als bekannt und selbstverständlich Vorausgesetzte zum ausschließlichen Gegenstand der Reflexion erhoben wurde. Daß Plotin diese Theorie immerhin kannte und ihr für Einzelheiten sogar verpflichtet war, wird durch unsere bisherigen Ausführungen nicht ausgeschlossen. Unter ihrem Eindruck mag er in Enn. V 8, 1, 33 den schon erwähnten Protest gegen Platons Herabsetzung der Kunst als bloßer Nachahmung erhoben haben: In seiner Weltabgewandtheit hatte er zu dieser ja kaum eine persönliche Beziehung, die ihm einen Widerspruch gegen den sonst so gläubig verehrten Meister abgenötigt hätte. Daß der unbekannte Theoretiker außerdem dort im Spiel sein könnte, wo Plotin den aristotelischen Töpfervergleich durch den mit dem Bildhauer ersetzt, ist schon als Vermutung ausgesprochen worden (S. 42). Wo sich Gelegenheit dazu findet, gedenkt Plotin übrigens auch anderer Lehren vom künstlerisch Schönen als nur der durch Cicero vermittelten; ihre Kenntnis gehörte offenbar zur allgemeinen Bildung. So korrigiert er im Sinne seiner Metaphysik die als fast allgemein gültig vorgestellte Doktrin, das Schöne beruhe auf Symmetrie und Farbe<sup>19</sup>. Deren hohes Alter ist dadurch

<sup>17</sup> Vorsokr.<sup>6</sup> 31 B 23 ὥς δ' ὅποταν γραφεὲς ἀναθήματα ποικιλλῶσιν  
 ἄνδρες ἀμφὶ τέχνης ὑπὸ μήτιος εἰς δεδαῶτε,  
 οὔτ' ἐπεὶ οὖν μάρψωσι πολύχροα φάρμακα χερσίν,  
 ἁρμονίη μείζαντε τὰ μὲν πλέω, ἅλλα δ' ἐλάσσω,  
 ἐκ τῶν εἶδεα πᾶσιν ἀλίγκια πορσύνονσι,  
 δένδρεά τε κτερίζοντε καὶ ἀνέρας ἠδὲ γυναῖκας  
 θῆρας τ' οἰωνούς τε καὶ ὕδατοθρέμοντας ἰχθύς  
 καὶ τε θεοὺς δολιχαίωνας τιμῇσι φερόσοντας·  
 οὕτω μὴ σ' ἀπάτη φρένα καινύτω ἄλλοθεν εἶναι  
 θνητῶν, ὅσα γε δῆλα γεγάσιν ἄσπετα, πηγὴν,  
 ἀλλὰ τορῶς ταῦτ' ἴσθι, θεοῦ πάρα μῦθον ἀκούσας.

Diese Verse werden schon von E. Panofsky 74 in unserem Sinne gewürdigt.

<sup>18</sup> Vgl. W. Theiler, *Die Vorbereitung des Neuplatonismus* (Berlin 1930) 1ff.

<sup>19</sup> Enn. I 6, 1, 21ff.

gesichert, daß schon Xenophon<sup>20</sup> und Platon<sup>21</sup> auf sie Bezug nehmen; sie stand vermutlich in Beziehung zu Polyklets Kanon, der für eine Statue mindestens die Symmetrie der Teile forderte<sup>22</sup>. In ebenso frühe Zeit hinauf reicht jene andere von Plotin gestreifte Lehre, ein Bildhauer müsse in seinem Werke die schönsten Einzelglieder verschiedener Herkunft vereinigen<sup>23</sup>. Wenn durch diese Anspielungen aber bewiesen ist, daß Plotins Zeit nicht von der durch Cicero belegten platonisierenden Ästhetik beherrscht war, sondern ältere Anschauungen sich neben derselben zu behaupten vermochten, so erhöht sich auch unser Recht, Plotins τέχνη-Vergleiche von jener wegzurücken und in ältere, nämlich aristotelische Tradition zu stellen.

Was anderseits jene beiden schon Platon und Xenophon bekannten Lehren selbst betrifft, so geben sie, wenn auch mit ungleicher Entschiedenheit, der Meinung Ausdruck, daß ein Kunstwerk nicht bloß einen beliebigen Einzelgegenstand wiederzugeben habe. Ihre prinzipielle Anerkennung des apriorischen Charakters der bildenden Kunst lehrt im Verein mit der Wertung der τέχνη bei Aristoteles, daß die Geringschätzung der Malerei, welcher Platon im bekannten Abschnitt seiner Politeia über Mimesis (10. Buch, 597 b) Ausdruck gibt<sup>24</sup>, nicht einem einhelligen Urteil seiner Zeit über die bildenden Künste entsprechen kann. Seine Ausführungen sind aber auch nicht das letzte Wort, das er selbst über diese Dinge zu sagen hat. Zunächst beschränken sie sich in ihrer vollen Ausdrücklichkeit trotz der unverkennbaren Neigung, ihnen umfassende Geltung zu geben, eben doch auf die Malerei, für welche die Bewertung als bloße Nachahmung einigermaßen nahe liegt, und dann hält Platon nicht einmal für diese daran fest, sie sei nichts anderes als Abbild der äußeren Erscheinung. So verdeutlicht er im 6. Buche der Politeia, 500 e, das an einem geistigen Vorbild ausgerichtete Wirken von Philosoph und Gesetzgeber durch einen Vergleich mit den Malern, welche ebenfalls nach einem göttlichen, d. h. der Willkür alles Empirischen entzogenen Muster arbeiten (οἱ τῷ θεῷ παραδείγματι χρώμενοι ζωγράφοι), und an dieses Muster denkt er auch an einer anderen Stelle des 6. Politeiabuches, 484 c, wo er die philosophischer Einsicht Baren schilt, sie seien nicht fähig, ihr Werk mit dem Blick auf die eigentliche Wirklichkeit zu vollenden (ὥσπερ γραφῆς εἰς τὸ ἀληθέστατον ἀποβλέποντες). Durch die nähere Erklärung, solchen Staatsmännern fehle ein klares Modell in der Seele (ἐναργὲς ἐν τῇ ψυχῇ ... παράδειγμα), vollzieht sich eine Verbindung zwischen der

<sup>20</sup> Memorab. III 10, 3 πῶς γὰρ ἄν, ἔφη, μιμητὸν εἶη, ὃ Σώκρατες, δ μήτε συμμετρίαν μήτε χρῶμα μήτε ἄν σὺ εἴπας ἄστι μὴδὲν ἔχει κτλ.

<sup>21</sup> Platon Phaidon 100 c ἀλλ' ἐὰν τις μοι λέγῃ δι' ὅτι καλὸν ἐστὶν δισϋν, ἢ χροῶμα εὐανθὲς ἔχον ἢ σχῆμα ἢ ἄλλο δισϋν τῶν τοιούτων κτλ.

<sup>22</sup> Galenus, De placitis Hippocratis et Platonis V 49; Lippold, RE XXI 1714.

<sup>23</sup> Enn. V 8, 1, 11 ἄγαλμα ἀνθρώπου ... ὃν ἐκ πάντων καλῶν πεποίηκεν ἡ τέχνη. Auch diese Theorie erwähnt Xenophon Memorab. III 10, 2; cf. Aristoteles Politik 1281 b 12; weitere Belege bei H. Jucker, Vom Verhältnis der Römer zur bildenden Kunst der Griechen (Frankfurt a. M. 1950) 124 Anm. 1.

<sup>24</sup> Allgemein über Mimesis bei Platon Georg Finsler, Platon und die aristotelische Poetik (Leipzig 1900) 11 ff.; gut über die Beziehung des Begriffs zur Ideenlehre W. J. Verdenius, Mimesis, Plato's doctrine of artistic imitation and its meaning to us (Leiden 1949); eine eingehende Behandlung der uns interessierenden Abschnitte bei H. Koller, Die Mimesis in der Antike (Bern 1954).



Ideenlehre und der von dieser unabhängigen Anschauung, daß eine schöpferische Leistung aus dem Gehalt zu bestreiten sei, welchen die Seele birgt, und damit ist die Konzeption von der Seele als Trägerin der Ideen, die sich in Platons Nachfolge findet, unmittelbar vorbereitet<sup>25</sup>. Was Platon im 10. Buche der *Politeia* über Mimesis ausführt, ist also offensichtlich keine dogmatisch gemeinte Theorie der Kunst, sondern bloß unverbindliche Veranschaulichung eines philosophischen Gedankens, welche andere Aspekte der Kunst nicht ausschließt. Positive Möglichkeiten liegen sogar der Unterscheidung von Idee, handwerklicher Verwirklichung und malerischem Abbild selbst zugrunde, die Platon an der eben zitierten Stelle (*Politeia* 597 b) vornimmt. Die dortige Feststellung, daß der Tischler seine Betten und Tische mit dem Blick auf deren ideelles Vorbild herstelle (*πρὸς τὴν ἰδέαν βλέπας*, *Politeia* 596 b), ist ja nichts anderes als eine durch die Ideenlehre bestimmte Modifikation der alten Anschauung, daß die *τέχναι* insgesamt auf Grund apriorischer Voraussetzungen ihre Schöpfungen hervorbringen (vgl. S. 41 ff.). Die Möglichkeit, den Maler als bloßen Nachahmer in einen tieferen Rang als den Handwerker zu verweisen, muß denn auch durch eine ebenso gewaltsame wie geistreiche Aufspaltung der alten, Handwerk und bildende Kunst umfassenden Einheit geschaffen werden. Wie wir gesehen haben, bewahrt Plotin im Unterschied zu Platon diese Einheit, sofern er wenigstens die Bildhauerei als Beispiel für die Priorität des Geistigen vor dem Stoff behandelt (oben S. 40 ff.). Wenn er dagegen von der Malerei absieht, ja sogar einmal ausdrücklich von ihrem niedrigen Seinsrang spricht<sup>26</sup>, so mag dies aus Rücksicht sowohl auf Platon als auf volkstümliche Anschauungen geschehen.

Entschiedener noch als die bildende Kunst hat sich einer Herabsetzung zur bloßen Nachahmung die Dichtung widersetzt, die im griechischen Bewußtsein von jeher einen höheren Rang einnimmt<sup>27</sup>. Ist sie doch Eingebung der Muse und damit göttliche Offenbarung, wie andererseits aus ihrem Namen, *ποίησις*, die Vorstellung von einem schöpferischen Hervorbringen spricht – die beiden Bewertungen gehören zusammen als verschiedene Aspekte des gleichen Tatbestandes. Es ist bezeichnend, daß Platon in die oben diskutierte Ausführungen über den Maler, dessen Werk verglichen mit dem von Gott und Tischler den geringsten Wirklichkeitsgehalt habe, von den Dichtern zunächst nur die Tragiker namentlich einbezieht<sup>28</sup>. Der nachahmende Charakter des Bühnenspiels ist eben zunächst in einem ganz handgreiflichen Sinn besonders einleuchtend, durch die vorangehenden Ausführungen erhält der Begriff Nachahmung aber unmerklich einen umfassenderen und bedeutungsvolleren Gehalt, der dann auch für die übrigen Gattungen der Dichtung beansprucht werden kann. Auf diese Zweideutigkeit von Mimesis fällt von jenen Ausführungen des 3. Buches der *Politeia* her Licht, wo das Wort

<sup>25</sup> S. 2f., dazu Schweitzer P. 19.

<sup>26</sup> *Enn.* VI 7, 5, 11; vgl. S. 2ff. Anm. 6.

<sup>27</sup> Cf. B. Schweitzer, N.H.Jb. 64.

<sup>28</sup> *Politeia* 597 e τοῦτ' ἄρα ἔσται καὶ ὁ τραγωδοποιός, εἴπερ μιμητής ἐστι, τρίτος τις ἀπὸ βασιλέως καὶ τῆς ἀληθείας πεφνωτός, καὶ πάντες οἱ ἄλλοι ποιηταί.

tatsächlich auf die beiden Formen des Dramas beschränkt und im Gegensatz dazu als Merkmal des Epos festgehalten wird, dieses gebe die Vorgänge nur mittelbar, nämlich in Form des Berichtes wieder<sup>29</sup>. Die Umständlichkeit, mit welcher diese Unterscheidung vorgetragen wird, macht es fühlbar, daß der Leser mit einer wichtigen neuen Einsicht bekannt gemacht werden soll<sup>30</sup>. Ihre Anwendung findet diese in den anschließenden Ausführungen, wonach alle Nachahmung formende Wirkung habe und darum bei der Erziehung streng überwacht werden müsse. Es handelt sich also um eine Warnung vor dem Theater mit seiner Nachahmung beliebiger Charaktere, bei der die ontologische Ausrichtung des 10. Buches völlig fehlt. Streng genommen haben also die beiden Stellen, an welchen Platon in der *Politeia* über dichterische Mimesis spricht, nichts miteinander zu tun, nur daß er im 10. Buch die früheren Feststellungen über das Drama sozusagen als Stichwort für neue Gedankengänge benützt. So wird denn zunächst die Tragödie, im weiteren Verlauf des Gesprächs dann aber auch das Epos auf die Wirklichkeitsstufe der Malerei herabgedrückt<sup>31</sup>, wobei dem Leser zugemutet wird, die Ausführungen zu vergessen, welche früher über den Gegensatz der beiden Gattungen gemacht worden sind.

In dieser Behandlung der Dichtung im 10. Buche der *Politeia* setzt sich Platon aber auch in Widerspruch zu eigenen Äußerungen, mit welchen er die Würde der Dichtung als einer schöpferischen Macht voll anerkennt. Dies geschieht in der Diotimarede des Symposions, welche dem Preise des philosophischen Eros gilt. Um ihn als Zeugungskraft zu erläutern, welcher alle Tugenden ihr Dasein verdanken, erklärt die Seherin, mit dieser seien auch die Dichter begabt<sup>32</sup>, und dann fährt sie mit einer leichten Verschiebung des Gedankens fort, daß die gewöhnlichen Menschen ihr Fortleben in leiblichen Nachkommen suchen, Homer, Hesiod und die übrigen guten Dichter dagegen ihren Werken, geistigen Kindern, dauernden Ruhm verdanken<sup>33</sup>. Hier wie dort wird die Dichtung unter der Bedingung

<sup>29</sup> *Politeia* 393c οὐκοῦν τό γε ὁμοιοῦν ἑαυτὸν ἄλλω ἢ κατὰ φωνήν ἢ κατὰ σχῆμα μιμῆσθαι ἐστὶν ἐκεῖνον ᾧ ἂν τις ὁμοιοῖ; ... εἰ δέ γε μηδαμῶς ἑαυτὸν ἀποκρύπτειτο ὁ ποιητής, πᾶσα ἂν αὐτῷ ἄνευ μιμήσεως ἡ ποιήσις τε καὶ διήγησις γεγονῶτα εἴη.

<sup>30</sup> Man möchte annehmen, Platon habe eine rein klassifikatorisch gemeinte Unterscheidung von Gattungen aus der sophistischen Literaturwissenschaft übernommen. Mit dem mimetischen Charakter der Tragödie scheint Gorgias operiert zu haben, um ihre psychagogische Macht zu verdeutlichen, vgl. *Phyllobolia* für P. Von der Mühl (Basel 1946) 18. Der Begriff der Nachahmung liegt hier auf der Hand, in seine Nähe führt dann aber auch Alkidamas' Würdigung der *Odyssee* als Spiegel des menschlichen Lebens (Aristoteles *Rhet.* 1406 b 12), cf. F. Solmsen, *Hermes* 67 (1932) 143. Es wäre zu untersuchen, ob die umfassende Bedeutung von *μίμησις* in der aristotelischen Poetik nicht primär auf sophistische statt auf platonische Tradition zurückgeht.

<sup>31</sup> *Politeia* 599d über Homer als *τρίτος ἀπὸ τῆς ἀληθείας ... ἀρετῆς πέρι*, cf. ib. 600c. e und 601a. Ebenda 605a heißt ein Dichter *μιμητικός* nach den Leidenschaften, die er darstellt, gleichgültig in welcher literarischen Gattung, und so kann 605d sogar Homer im Hinblick auf den emotionalen Gehalt seiner Erzählungen zu den Tragikern gezählt werden.

<sup>32</sup> 209a εἰσὶ γὰρ οὖν, ἔφη, οἱ ἐν ταῖς ψυχαῖς κνοῦσιν ἔτι μᾶλλον ἢ ἐν τοῖς σώμασιν, ἃ ψυχῇ προσήκει καὶ κηῖσαι καὶ τεκεῖν. τί οὖν προσήκει; φρονήσιν τε καὶ τὴν ἄλλην ἀρετήν – ὃν δὴ εἰσι καὶ οἱ ποιηταὶ πάντες γεννήτορες καὶ τῶν δημιουργῶν ὅσοι λέγονται εὐρετικοὶ εἶναι. Unter den Demiguren werden hier die bildenden Künstler und Musiker zu verstehen sein, denn nur ihnen läßt sich eine erzieherische Wirkung zusprechen.

<sup>33</sup> 209c καὶ πᾶς ἂν δέξαιτο αὐτῷ τοιούτους παῖδας μᾶλλον γεγενῆσθαι ἢ τοὺς ἀνθρώπινους, καὶ



hohen Ranges als schöpferische Leistung gewertet, wobei der Rang offenbar an der erzieherischen Wirkung gemessen wird<sup>34</sup>. Und wie auf diese Wirkung der Vergleich mit dem philosophischen Eros bezogen ist, so gleitet die Rede im folgenden auf die Gesetzgeber als Erzieher ganzer Städte über: von Lykurg und Solon heißt es in erneuter Ambivalenz des Gedankens, sie hätten als ihre Kinder Gesetze hinterlassen, und viele andere Männer seien durch edle Taten zu Erzeugern vielfältiger Tugenden geworden<sup>35</sup>. Diese Gedankengänge sind durch eine frühere Stelle der gleichen Rede vorbereitet, an der die Seherin Eros als eine Macht vorstellt, welche in allen Bereichen, dem physischen und sittlichen, nach Hervorbringen dränge. Mit seinem Namen in der Beschränkung des alltäglichen Sprachgebrauchs verhalte es sich wie mit dem Worte *ποίησις*, welches eigentlich nicht bloß dem dichterischen Schaffen, sondern jeder Art schöpferischer Leistung Ausdruck gebe<sup>36</sup>.

Die Selbstverständlichkeit, mit der Platon hier überall das Dichten als geistige Produktion behandeln und zur Erläuterung analoger Tatbestände heranziehen kann, findet zunächst einen Rückhalt an der Verbreitung der Zeugungsmetaphorik in der Dichtung. So läßt Aristophanes in den Fröschen den Dionysos für sein Fest besorgt sein, weil sich keine zeugungskräftigen Dichter mehr finden:

γόνιμον δὲ ποιητὴν ἂν οὐχ εὖροις ἔτι,  
ζητῶν ἄν, ὅστις ῥῆμα γενναῖον λάκοι.

Deutlicher noch als bei Platon wird hier Zeugungskraft als Privileg der großen und edlen Dichter behandelt; gemeint ist wohl, daß in ihr die natürliche poetische Anlage sich mit ihrer ganzen Kraft und Notwendigkeit auswirke, und so wird Aristophanes neben Pindar gestellt werden dürfen, der voller Selbstbewußtsein die eigene dichterische Begnadung (*φύα*) von der mühsam angelernten Kunst anderer

εἰς Ὅμηρον ἀποβλέψας καὶ Ἡσίοδον καὶ τοὺς ἄλλους ποιητὰς τοὺς ἀγαθοὺς ζηλῶν οἷα ἔκγονα ἑαυτῶν καταλείπουσιν, ἃ ἐκείνους ἀθάνατον κλέος καὶ μνήμην παρέχει αὐτὰ τοιαῦτα ὄντα.

<sup>34</sup> Dieser Maßstab gilt für die klassische Zeit mit aller Selbstverständlichkeit: Aristophanes, *Frösche* 1008 Aisch. *τίνος εἵνεκα χρηθ' ἀναμάζειν ἄνδρα ποιητὴν*; Eur. *δεξιότητος καὶ νουθεσίας, ὅτι βελτίους τε ποιοῦμεν τοὺς ἀνθρώπους ἐν ταῖς πόλεσιν*.

<sup>35</sup> 209 d οἷους Ἀνκοῦργος παῖδας κατελπίετο ἐν Λακεδαιμονίῳ σωτήρας τῆς Λακεδαιμονίας ..., *τίμιος δὲ παρ' ὑμῖν καὶ Σόλων διὰ τὴν τῶν νόμων γέννησιν κτλ.* Das *Symposion* steht mit dieser Metaphorik für ethische Erziehung nicht allein, wird sie doch durch Platons ganze Philosophie nahegelegt: vgl. *Politeia* 490 b <ὁ ὄντως φιλομαθής> ... τοι ..., οὐδ' ἀπολήροι τοῦ ἔρωτος, πρὶν αὐτοῦ δ' ἔστιν ἐκάστου τῆς φύσεως ἀρᾶσθαι ὃ προσήκει ψυχῆς ἐφάπτεσθαι τοῦ τοιούτου ... ὃ πλησιάζας καὶ μιγείς τῷ ὄντι ὄντως, γεννήσας νοῦν καὶ ἀλήθειαν, γνοίῃ τε καὶ ἀληθῶς ζῆν καὶ τρέφετο καὶ οὕτω λήροι ὠδίνος, ferner *Phaidros* 278a über den mündlichen Unterricht, der im Gegensatz zur schriftlichen Übermittlung des Wissens Leben hervorbringe: *δεῖν δὲ τοὺς τοιούτους λόγους αὐτοῦ λέγεσθαι οἷον νιεῖς γνησίους εἶναι, πρῶτον μὲν τὸν ἐν αὐτῷ, ἔαν εὖρεθεῖς ἐνῇ, ἔπειτα εἰ τινες τοῦτον ἔκγονοι τε καὶ ἀδελφοὶ ἅμα ἐν ἄλλαισιν ἄλλων ψυχαῖς κατ' ἄξιν ἐνέφρυσαν*. Dem gleichen Bildbereich gehört die sokratische Maieutik an, z. B. *Theaet* 149a. 150b ff. 160 e sowie das Einpflanzen von Kenntnissen in die Seele des Schülers (cf. P. Louis, *Les métaphores de Platon* [Les belles lettres, Paris 1945] 36ff.), womit der Begriff der *cultura animi* vorbereitet wird. Für diese vgl. Hippokrates *Nomos* 3 *ὁμοίη γὰρ τῶν ἐν γῇ φρομένων θεωρίη, τοιήδε καὶ τῆς ἡερικῆς ἢ μάθησις* · ἢ μὲν γὰρ φύσις ἡμέων ὁκοῖον ἢ χώρη. τὰ δὲ δόγματα τῶν διδασκόντων ὁκοῖον τὰ σπέρματα κτλ., ähnlich Platon *Phaidros* 276b und *Theages* 121c.

<sup>36</sup> *Symposion* 205 c, vgl. Aristoteles *Metaphysik* 1032a 37 über *ποίησις* in *τέχνῃ* und *φύσις*, was zurückweist auf das S. 3ff. Behandelte.

abhebt<sup>37</sup>. Zur geschlechtlichen Metaphorik greift Aristophanes auch im Agon der Frösche, wo Aischylos seinen hohen Stil mit der Belehrung verteidigt, erhabene Gedanken nötigen dazu, ebenso erhabene Worte zu gebären<sup>38</sup>, und in der Parabase der Wespen schildert er den eigenen Einfallsreichtum als Säen neuer Gedanken, wobei dem Hörer überlassen bleibt, an Begattung oder an das Ausstreuen pflanzlicher Samen zu denken<sup>39</sup>. Schließlich sei an Kratinos' berühmtes Bekenntnis zum Wein als dichterischem Inspirator in der Pytine erinnert, das mit der lapidaren Feststellung schließt, ein Wassertrinker vermöge nie, etwas Ordentliches zur Welt zu bringen<sup>40</sup>.

Alle diese Vergleiche gehören nun allerdings einem umfassenden Bildbereich des Zeugens und Pflanzens an, über den schon das Epos verfügt. So ist *κατὰ φύτεύειν* in der Odyssee eine offensichtlich der ursprünglichen Anschaulichkeit bereits verlustig gegangene Wendung<sup>41</sup>; dagegen sind in ihrer Bildhaftigkeit noch erlebt und zugleich mit unserer Thematik näher verwandt Solons bekannte Worte über Koros, der Hybris gebäre<sup>42</sup>, sowie ähnliche genealogische Bilder für Kausalzusammenhänge des sittlichen Lebens bei Pindar oder in einem von Herodot mitgeteilten Orakel<sup>43</sup>. Die Sammlung solcher Metaphern ließe sich beliebig vermehren<sup>44</sup>, ohne daß durch die Verbreitung ihr Bezug auf das dichterische Schaffen an unmittelbarer Lebendigkeit einbüßen würde. Wie gültig sie für jenes sind, bestätigen vielmehr Worte Demokrits, welche alte Überzeugungen zusammenfassen und damit die poetische Doktrin mindestens des hohen Stils bis in römische Zeit bestimmen. So entspricht das, was Demokrit über Homers göttliches Wesen aussagt<sup>45</sup>, einerseits ganz Pindars oben gewürdigtem Selbstbewußtsein, und andererseits schafft es die Grundlage für die späteren Kontroversen über *φύσις* und *τέχνη* als Bedingungen des dichterischen Schaffens. Sein anderes Wort, schön sei, was der Dichter in Verzückung und göttlichem Anhauch schreibe<sup>46</sup>, variiert den gleichen Grundgedanken, da nach antiker Enthusiasmuslehre nur große Naturen dazu fähig sind, sich von der Gottheit ergreifen zu lassen und ihre Ergriffenheit anderen mitzuteilen<sup>47</sup>.

Die von Demokrit begründete Poetik ist am ausführlichsten in der anonymen Schrift vom Erhabenen kodifiziert, welche ganz in seinem Sinne Größe und Er-

<sup>37</sup> *Ol.* II 86 σοφὸς ὁ πολλὰ εἰδὼς φησὶ· μαθόντες δὲ λάβροι παργλωσσία κόρακις ὡς ἀκραντα γαρύεων Διὸς πρὸς ὄρνιθα θεῖον, dazu *Phyllobolia* für P. Von der Mühl (1946) 10.

<sup>38</sup> ἅλλ' ὃ κακὸδαιμον ἀνάγκη | μεγάλων γνώμων καὶ διανοιῶν ἴσα καὶ τὰ ῥήματα τίττειν (1058f.).

<sup>39</sup> καινοτάταις σπείραντ' αὐτὸν διανοίαις, vgl. S. 9 Anm. 35.

<sup>40</sup> fr. 199 K ὕδωρ δὲ πίνων οὐδὲν ἂν τέτοι σοφόν.

<sup>41</sup> V 340. XV 178. XVII 27.

<sup>42</sup> fr. 5, 9 D τίττει γὰρ κόρος ὕβριν κτλ.

<sup>43</sup> Pindar, *Ol.* 13, 10 ὕβριν κόρον ματέρα θρασύνων.; Herodot 8, 77.

<sup>44</sup> Weiteres Material bei P. Louis, a. O. (S. 9 Anm. 35) 36ff.

<sup>45</sup> *Vorsokr.*<sup>9</sup> 68 B 21 "Ὁμηρος φύσεως λαχὼν θεαζούσης ἐπέων κόσμον ἐτεκνήματο παντοίων.

<sup>46</sup> *Vorsokr.*<sup>9</sup> 68 B 18 ποιητὴς δὲ ἄσσα μὲν ἂν γράφῃ μετ' ἐνθουσιασμοῦ καὶ ἱεροῦ πνεύματος, καλὰ κάρτα ἐστίν.

<sup>47</sup> Schon für Homer stellen Inspiration durch die Gottheit und eigene Leistung keinen Gegensatz dar, cf. *Odyssee* XXII 347 αὐτοδίκαιτος δ' εἰμὶ, θεὸς δέ μοι ἐν φρεσὶν οἶμας | παντοίως ἐνέφυσεν.



habenheit des Stils von der Veranlagung des Dichters und seinem Enthusiasmus abhängig macht. Die Bedeutung dieser Schrift gegenüber aller auf bloße Regeln ausgerichteten Poetik hat Augusto Rostagni umfassend gewürdigt<sup>48</sup>; sein Hinweis auf die stoische Phantasia-Lehre wird in dem Sinne zu interpretieren sein, daß die Stoa den Gedanken des Schöpferischen nicht in die Diskussion eingeführt, sondern nur im Rahmen ihrer Psychologie neu gefaßt hat. Der Anschluß an Vorsokratisches läßt sich wie für das Ganze der Schrift so für viele Einzelzüge belegen. Zu diesen gehört die Zeugungsmetapher, von welcher der Autor auffällig häufigen Gebrauch macht<sup>49</sup>. Ganz im alten Sinne geschieht dies z. B. bei einer Kritik des Eupolis (XVI), dieser habe versäumt, seine Zuhörer mit Worten zu begatten, welche helldischer Größe würdig seien<sup>50</sup>. Die große Dichtung muß sich hier also durch jene ethische Wirkung ausweisen, welche in Platons Symposion den Vergleich mit Gesetzgebung und pädagogischem Eros erlaubt (S. 46f.). An einer andern Stelle (IX) führt den Anonymus sein Klassizismus, für den die alten Autoren Stilmuster von Dichter und Redner sind, dazu, den Sinngehalt der geschlechtlichen Metaphorik auf eigentümliche Weise zu erweitern. Die Orientierung an den Klassikern gilt ihm nämlich nicht als mechanische Imitation wie etwa den Attikern, vielmehr will er ihre Werke so auf die Seele des Nacheifernden einwirken lassen, daß diese der gleichen Leistung fähig werden. Nun ist es Inhalt der gorgianischen Psychagogielehre, daß der große Dichter und Redner seine Ergriffenheit durch die Macht der Worte auf andere übertragen könne<sup>51</sup>, und so braucht der Anonymus bloß an die Stelle des bloßen Hörers den nacheifernden Leser treten zu lassen, um durch Überspringen des göttlichen Funkens diesen zu Werken zu befähigen, welche der klassischen Vorbilder würdig sind. In diesem Sinne gibt er anderswo die Anweisung, die Seele durch geeignete Lektüre «zum Erhabenen aufzuziehen» und «von edler Begeisterung gleichsam schwanger zu machen»<sup>52</sup>. Die platonischen Reminiscenzen sind hier so unverkennbar wie an vielen anderen Stellen der Schrift, sie dürfen aber nicht dazu verleiten, den Gehalt selbst auf Platon zurückzuführen. Dieser gehört ja in eine Tradition der Rhetorik und Poetik, von deren Bildersprache Platon bloß um anderer Anliegen willen Gebrauch macht. Der Autor vom Erhabenen darf vielmehr selbständig neben Platon als Zeuge dafür treten, wie früh der schöpferische Charakter der Dichtung bei den Griechen anerkannt worden ist.

<sup>48</sup> A. Rostagni, *Il sublime nella storia dell'estetica antica*, Annali d. Sc. Norm. Sup. di Pisa (1933) 99ff. 175ff. (Scritti minori I Aesthetica [Torino, Bottega d'Erasmus 1955] 447ff.).

<sup>49</sup> Außer dem im Text Behandelten seien folgende Stellen genannt: II 1. V. VII. 2 XIII 2. XV 1. 12, XXXVIII 4.

<sup>50</sup> XVI 3 οὐχὶ τοὺς ἀνδρας (sc. τοὺς ἐν Μαραθῶνι πεσόντας) ἀπαθανατίσας ὁ ποιητὴς ὤμοσεν, ἵνα τῆς ἐκείνων ἀρετῆς τοῖς ἀκούουσι ἐντέκη λόγον ᾄξιν.

<sup>51</sup> Die Beziehung dieser Anschauung zu Demokrits Enthusiasmuslehre (vgl. S. 48) ist unverkennbar, vgl. *Phyllobolia* für P. Von der Mühl 11ff.

<sup>52</sup> IX 1 οὐ μὴν ἀλλ' ἐπεὶ τὴν κρατίστην μοῖραν ἐπέχει τῶν ἄλλων τὸ πρῶτον, λέγω δὲ τὸ μεγαλοφνές, χρὴ κἀνταῦθα, καὶ εἰ δωρητὸν τὸ πρᾶγμα μᾶλλον ἢ κτητὸν, ὅμως καθ' ὅσον οἷόν τε τὰς ψυχὰς ἀνατρέφειν πρὸς τὰ μεγέθη καὶ ὥσπερ ἐγκύμονας δεῖ ποιεῖν γενναῖον παραστήματος.

## Homer. aor. ἄυσε, prs. αὔω und adv. αὖον

Von M. Leumann, Zürich

Victori Martin septuagenario

Man kennt aus der Ilias als vielgebrauchtes Nomen αὐτή 'Geschrei, Schlachtruf'; erinnert sei an die Versausgänge αὐτὴ δ' οὐρανὸν ἔκεν, ὄρω δ' αὐτὴ, μήστωρες αὐτῆς, αὐτὴ τε πόλεμος τε. Ein davon abgeleitetes αὐτέω begegnet in den Imperfektformen αὔει und αὔειν. Ein *F* in der Vokalfuge ist inschriftlich bezeugt, Schw. 133, 2 v. 3 (Korkyra) στονόφεισαν ἀφ' αὐτάν (nach λ 383); doch kann das Digamma so wenig wie etwa in ἀφ' αὐτάρ, ἀφ' αὐτῶ (Schw. 760 und app. I 2) etymologischen Wert besitzen, eine Lautfolge *Fv* ist wenigstens in echtgriechischen Wörtern kaum denkbar. – Das Nomen selbst ist offensichtlich eine Verbalableitung, die zugehörigen Formen des *s*-Aorists ἄυσε, ἤυσε, ptc. αὔσας 'rufen, den Schlachtruf erheben' sind in der Ilias reich bezeugt, etwa *E* 784 ἐνθα σταῶ ἤυσε ... Ἡρῇ / Στέντορι εἰσαμένῃ oder Versschluß μακρὸν αὔσας. Die ganze Wortgruppe ist auf Homer und die von ihm abhängige Dichtersprache beschränkt.

Der *s*-Aorist setzt seinerseits natürlich ein Praesens voraus. Theoretisch wäre als solches ein \*αὔτω denkbar, doch erwartet man zunächst \*αὔω oder allenfalls \*αὔω. Statt dessen findet man ein prs. αὔω, in der Ilias nur vertreten durch impf. αὔε 'rief'. Das ist lautlich sehr überraschend, rechtfertigt aber doch nicht eine etymologische Trennung des αὔω von ἄυσε, wie sie Specht KZ 59, 121 vollzieht. Verlangt ist vielmehr eine Erklärung, die die lautliche Verbindung ermöglicht, und da es sich um ein rein episches Wort handelt, wird man die Dichtersprachentradition in Rechnung stellen müssen; normal kann die Kontraktion \*αὔω > αὔω nicht sein, sonst müßte sie sich auch im Aorist finden. Die Zweisilbigkeit von αὔε ist an drei von vier Stellen unangreifbar, *N* 477 βοηθῶν · αὔε δ' ἐταίρους /, in der Theomachie *Y* 48 λαοσσόος · αὔε δ' Ἀθήνη / und 51 / αὔε δ' Ἄρης ἐτέρωθεν. An einer Stelle aber, *A* 461 αὐτὰρ δ' γ' (Ὀδ.) ἐξοπίσω ἀνεχάζετο, αὔε δ' ἐταίρους, läßt sich αὔε ohne Gewaltsamkeit durch αὔε ersetzen mit der Lesung ἀνεχάζετ', αὔε δ' ἐταίρους, es folgt verdeutlichend τρις μὲν ἔπειτ' ἤυσαν; den gleichen Vers Eingang, doch ohne Hiat am Ende, zeigt *P* 108 (Menelaos, des Patroklos Leichnam rettend) ἀνεχάζετο, λείπε δὲ νεκρόν. Schon in epischer Zeit ist, wie ich annehme, das ursprüngliche ἀνεχάζετ', αὔε in der Rezitation durch ἀνεχάζετο, αὔε ersetzt worden; dieses αὔε benützten die Dichter der anderen Stellen. Sachlich entspricht die Verwendung des αὔε in der Theomachie der des ἤυσε in *E* 784 von Here.

Von αὔω bildet Semonides 7, 20 das Substantiv αὖον, um das Geklaff einer Frau von Hundeart zu bezeichnen: ἀπρηκτον αὖον ἔχει; ein Versschluß ἡδονῇν



ἔχει, später in der Komödie bezeugt, dürfte das Vorbild gewesen sein, auch für den Akzent. Eigentlich empfindet man αἶονή als Ableitung von αἰαίνω 'dörren', so wie φλεγμονή 'Entzündung' neben φλεγμαίνω steht; αἰαίνω aber gehört zu αἶος 'dürr'. Das führt uns nochmals zu Homer zurück. Dieser charakterisiert mehrfach das Erzeugen von Geräuschen, das dabei in ganz ungewohnter Weise durch ἄνσε oder αὔτενν ausgedrückt wird, durch ein Adverb als 'trocken, dürr'; einmal durch καρφαλέον, *N* 409 καρφαλέον δέ οἱ ἄσπις ἐπυθρέξαντος ἄνσεν | ἔγχος 'dürr dröhnte ihm der Schild beim Herannahen der Lanze', wohlgemerkt nur durch den Luftdruck, denn die Lanze flog über den Angegriffenen hinweg (ὑπέρπτατο); und zweimal durch αἶον: *M* 160 Steine flogen dicht wie Schneeflocken herab, κόρνυες δ' ἄμφ' αἶον αὔτενν | βαλλομένων μυλάκεσσι καὶ ἄσπιδες 'ringsum dröhnten dürr Helme und Schilde der von Steinen getroffenen', *N* 441 von einem Todesschrei: αἶον ἄνσεν 'er schrie trocken auf'. Man sucht notgedrungen hinter den eigentlich sinnlosen Ausdrücken 'dürr dröhnen', 'trocken aufschreien' irgendeinen Sinn. Die Rechtfertigung scheint mir in einer volksetymologischen Verquickung von αἶος 'dürr' mit dem neuen Praesens αἶω 'rufe' zu liegen; der Gebrauch erfolgte in drei Stufen, erst *N* 441 der Sterbende αἶον ἄνσεν, dann *M* 160 Helme und Schilde αἶον αὔτενν, schließlich variiert *N* 409 der Schild καρφαλέον ... ἄνσεν. Und damit ist auch die Absonderlichkeit der αἶονή des Semonides etwas gemildert, er verknüpfte ebenfalls rein klangmäßig αἶος mit αἶω und also bedeutungsmäßig αἶον mit ἄνσε, so brauchte er die zu αἰαίνω gehörige Ableitung αἰόνή auch als Ableitung zu αἶω.

## Nochmals Vergil, Aeneis IX 324–328

Von Eduard Liechtenhan, Basel

Die Schlüsse, die E. Bréguet in einer kürzlich in dieser Zeitschrift erschienenen Studie aus den Versen Verg. Aen. IX 324–328 zieht<sup>1</sup>, scheinen mir einerseits einige ergänzende Bemerkungen nahezulegen, andererseits dürfte es nicht unangebracht sein, ihre Resultate einer näheren Prüfung zu unterziehen.

Daß der groteske Realismus der in Frage stehenden Verse

*(Nisus) ... simul ense superbum  
Rhamnetem aggreditur, qui forte tapetibus altis  
exstructus toto proflabat pectore somnum<sup>2</sup>,  
rex idem et regi Turno gratissimus augur;  
sed non augurio potuit depellere pestem*

eine hochgestellte Persönlichkeit der Aeneas feindlichen Koalition ironisiert, darin werden wir der Verfasserin selbstverständlich zustimmen, und ebenso für die von ihr zitierten Verse IX 335ff.<sup>3</sup>. Dagegen scheint mir der Schluß, den sie aus Vers 327f. zieht, daß nämlich der Dichter darin seiner Skepsis der Einrichtung des Augurats gegenüber Ausdruck verleihe, einer weiteren Untersuchung wert.

Doch ehe wir uns jenem Hauptproblem zuwenden, darf noch eine andere Frage gestellt werden: Wie verhält sich der ironische Ton dieser Beschreibung zu der Erhabenheit des Stils, der den Gesamtcharakter der Aeneis ausmacht. Wenn ich recht sehe, beschränken sich die Fälle, wo Vergil seine feierliche Haltung aufgibt und Ironie Platz greifen läßt, auf drei Abschnitte: die Geschichte von Aeolus im ersten, die Leichenspiele im fünften und die Heldentat des Nisus und Euryalus im neunten Buch<sup>4</sup>. Aeolus spielt eine nicht eben ruhmreiche Rolle: Nicht mit sachlichen Argumenten gewinnt ihn Juno für ihre Pläne, sondern indem sie seinem

<sup>1</sup> Esther Bréguet, *Virgile et les augures. A propos d'Énéide IX 324–328*. Mus. Helv. 13 (1956) 54ff.

<sup>2</sup> Zu der von Theokrit entlehnten Umschreibung des Schnarchens ist anzumerken, daß, soviel ich sehe, in der Dichtung weder *ῥέγγειν* noch *stertere* außerhalb der Komödie und der satirischen Poesie verwendet werden. Eine Ausnahme bildet für *ῥέγγειν* Aesch. *Eum.* 55 in einer schreckenerregenden Beschreibung der Eumeniden, für *stertere* Lucr. III 1048 in einer offensichtlich ironischen Versgruppe.

<sup>3</sup> *et iuvenem Serranum, illa qui plurima nocte  
luserat ...*

*felix, si protinus illum  
aequasset nocti ludum in lucemque tulisset.*

Noch deutlicher tritt dieser Charakter zutage in IX 345:

*... Rhoetum vigilantem et cuncta videntem,  
sed magnum metuens se post cratera tegebat.*

<sup>4</sup> Auszunehmen sind natürlich die Stellen, wo die Krieger nach epischer Gepflogenheit vor dem Beginn des persönlichen Kampfes dem Gegner höhnische Worte zurufen. Da ist es nicht der Dichter, der höhnt.



Jungesellenherzen schmeichelt mit dem Versprechen, ihm eine Nymphe zu geben, die ihn zum Vater schöner Kinder machen soll, und nachher wird er von Neptun ausgescholten wie ein Junge, der es den Erwachsenen hat gleich tun wollen. Hier ist sogar der ironische Ton deutlich auf Vergils Rechnung zu setzen: der Passus bei Homer, der unmittelbar als Vorbild gedient hat, zeigte ihn nicht<sup>5</sup>. Umgekehrt mildert Vergil im zweiten der genannten Abschnitte unverkennbar die Derbheit des homerischen Vorbilds: Während in der Ilias Aias im Mist der vorher geschlachteten Opfertiere ausgleitet und zu Fall kommt, wird dem Nisus das Blut dieser Tiere zum Verhängnis<sup>6</sup>. Das allzu derbe würde sich mit dem Gesamttenor der Aeneis doch nicht vertragen.

Die drei genannten Abschnitte haben einen gemeinsamen Zug: ihren episodischen Charakter. Für die Leichenspiele und die Euryalus-Nisus-Episode ist er ohne weiteres klar. Aber auch die Aeolusgeschichte spielt sich außerhalb der Ereignisse um Aeneas ab. Wir stellen also fest, daß nur in solchen episodischen Abschnitten Vergil aus der sonst gewahrten Haltung heraustritt.

Doch kehren wir zu unseren Versen über Rhamnes zurück und zu der Frage der Skepsis Vergils gegenüber der Augurnkunst und der Divination überhaupt. Um jedes Mißverständnis zu vermeiden, stellen wir einleitend fest: nicht die persönliche Meinung des Dichters steht zur Diskussion, sondern die Frage, ob er sich in einem Werk, das mit der reformatorischen Tendenz des Kaisers Augustus so eng verbunden ist, erlaubt hat, einer eventuell in seinem Denken vorhandenen Skepsis Ausdruck zu verleihen: eine Frage, die man auf den ersten Blick negativ zu beantworten geneigt sein wird.

Unter den Stellen, an welchen E. Bréguet dieselben Vorbehalte des Dichters zu erkennen glaubt und die sie zur Stütze ihrer These heranzieht, muß meines Erachtens von vorneherein das Orakel von Delos ausgeschieden werden. Wenn Anchises den ihm von Apoll gespendeten Spruch irrtümlich auf Teuker statt auf Dardanos bezieht<sup>7</sup>, so ist weder gemeint, daß die göttliche Offenbarung unzuverlässig sei – sie bewahrheitet sich ja nachher – noch daß der *vates* außer Stande sei, sie richtig zu verstehen<sup>8</sup>. Vielmehr muß grundsätzlich unterschieden werden zwischen vorbedeutendem oder wunderbarem Naturgeschehen einerseits und Orakel andererseits. Hier haben wir es mit dem sattsam bekannten Motiv des absichtlich dunkeln Orakelspruches zu tun, das auf einer ganz andern Ebene liegt.

Um einen Orakelspruch handelt es sich auch da, wo Latinus die Werbung des Aeneas anzunehmen beschließt<sup>9</sup>. VII 259f. spricht er die Worte:

*di nostra incepta secudent  
auguriumque suum.*

<sup>5</sup> Wohl erzählt der Gesang  $\mathcal{E}$  die Überlistung des Zeus durch Hera mit Humor; aber Hypnos wird weder in Vers 232ff. noch 267f. ironisiert.

<sup>6</sup> *Aen.* V 328; Hom.  $\Psi$  774f.

<sup>7</sup> E. Bréguet 56f.

<sup>8</sup> Hätte der Dichter das Unvermögen des *vates* kennzeichnen wollen, so wäre die ehrfurchtgebietende Gestalt des Anchises dafür denkbar unglücklich gewählt.

<sup>9</sup> E. Bréguet 58.

Wollte man Latinus hier so verstehen, daß sich für ihn der Spruch der Gottheit nur vielleicht erfüllt, so wäre das ein Mißverständnis. Es ist vielmehr eine Formel, durch die sich der fromme König der göttlichen Fügung vorbehaltlos unterstellt. Wenn er gleich nachher, VII 272f., sagt:

*nunc illum (sc. Aenean) poscere fata  
et reor et, si quid veri mens augurat, opto,*

so scheint mir die Wahl der Worte *reor* und *mens* zu beweisen, daß der König nicht an eine Inspiration denkt, sondern an eine rein menschliche Überlegung, die er anstellt, um den Sinn des bis dahin dunkeln Orakelspruches zu erkennen; *auguror* bedeutet 'vermuten' und hat nicht technischen Sinn<sup>10</sup>. Nicht die Zuverlässigkeit des Orakels zieht er in Zweifel, sondern höchstens seine eigene menschliche Interpretation. Also auch hier das Motiv des vorerst unverständlichen Orakelspruches.

Im ersten Buch, da, wo Venus in der Gestalt einer Jägerin Aeneas die Schwäne zeigt, die dem Adler entronnen sind, spricht sie I 392:

*ni frustra augurium vani docuere parentes ...*

E. Bréguet<sup>11</sup> sieht darin eine Äußerung der Skepsis; sie interpretiert 'sofern wenigstens die Augurnkunst, in der mich meine Eltern unterrichtet haben, mich nicht irreführt'. Das kann meines Erachtens nicht der Sinn des Verses sein. Wäre er es, dann wäre das freilich im Mund einer Göttin ein gewichtiges Zeugnis. Aber gerade darum kann ich an die Richtigkeit dieser Interpretation nicht glauben. Der Sinn ist vielmehr: 'Würde ich mich täuschen, so wäre die Belehrung meiner Eltern nichtig. Doch das ist ausgeschlossen.' Die Partikel *ni* hat hier, wie so oft *si*, die Bedeutung 'so wahr als'. Der Konditionalsatz setzt nicht Zweifel in die Tatsache, sondern bekräftigt sie<sup>12</sup>.

Am schwierigsten ist die Stelle, wo bei den Leichenspielen der Pfeil des Akestes in den Wolken Feuer fängt, V 522ff.<sup>13</sup>

*hic oculis subitum obicitur magnoque futurum  
augurio monstrum; docuit post exitus ingens  
seraque terrifici cecinerunt omina vates.*

.....

*attonitis haesere animis superosque precati  
Trinacrii Teucrique viri, nec maximus omen*

<sup>10</sup> Goelzer in seinem Kommentar<sup>9</sup> zitiert zu diesem Vers Soph. O. R. 1086:

*εἴπερ ἐγὼ μάντις εἰμι καὶ κατὰ γνώμαν ἴδρις*

Es ist der Chor, der die Worte spricht, also kann auch hier *μάντις* nicht technische Bedeutung haben.

<sup>11</sup> E. Bréguet 56.

<sup>12</sup> Zwei Beispiele mögen genügen. III 433ff. sagt Helenos:

¶ *Praeterea, si qua est Heleno prudentia vati,  
¶ si qua fides, animum si veris implet Apollo,  
¶ unum illud tibi, nate dea, proque omnibus unum  
¶ praedicam et repetens iterumque iterumque monebo.*

II 689 bittet Anchises Juppiter um ein zweites Zeichen:

*Iuppiter omnipotens, precibus si flecteris ullis ...*

<sup>13</sup> E. Bréguet 57.



*abnuī Aeneas, sed laetum amplexus Aecēn  
muneribus cumulat magnis ac talia fatur:  
‘sume, pater; nam te voluit rex magnus Olympi  
talibus auspiciis exsortem ducere honorem ...’*

Die Verse sind auf mancherlei Arten erklärt worden<sup>14</sup>. E. Bréguet nimmt mit Bellessort z. St. an, das in Aussicht gestellte Unheil sei der Schiffsbrand; Aeneas freilich interpretiere das Zeichen – wie alle andern Troer, sagt sie – als günstig für Akestes; aber später habe sich die wahre, unglückliche Bedeutung des Wunderzeichens herausgestellt, und erst nachträglich, d. h. post eventum, hätten die *vates* es als Unglückszeichen erkannt. Sie ist also der Ansicht, des Aeneas günstige Interpretation sei ein Irrtum, der erst später durch die Ereignisse an den Tag komme. Daraus leitet sie mit Bellessort den ironischen Sinn des ganzen Passus ab.

Gegen diese Erklärung hat schon R. Heinze<sup>15</sup> geltend gemacht, eine Deutung ex eventu sei nicht Sache der *vates*, sondern das könne jeder Beliebige leisten; zudem sei *vates canunt* der technische Ausdruck für Prophezeiung. Auch scheint mir, Aeneas wäre als irrender Deuter noch weniger tragbar als Anchises<sup>16</sup>. Daß übrigens die Troer alle das Zeichen als glückverheißend ansehen, scheint mir ein Mißverständnis. Daß das Volk *attonitis animis* betet, ist doch unverkennbar die Folge der schreckenerregenden Deutung der *vates*; diese erfolgt also in unmittelbarem Anschluß an das Wunder. Doch stellt sie das Unheil erst für späte Zeit in Aussicht – das kann allein die Bedeutung von *sera omina* sein.

Die anschließenden Worte *nec maximus omen abnuī Aeneas* wollen doch wohl sagen, daß auch Aeneas die von den *vates* verkündete unheilvolle Bedeutung nicht ablehnt – worin das Unheil bestehen wird, künden sie nicht; das ist nicht abnorm in der römischen Zeichendeutung – für eine spätere Zeit. Aber, sagt er, Akestes wird als König herrschen: das ist die Bedeutung des Götterzeichens für den Moment des Wettkampfes<sup>17</sup>. Was das Schicksal über spätere Geschlechter verhängt, dagegen können die Lebenden nichts tun; aber Akestes wird regieren *talibus exsors auspiciis*<sup>18</sup>. So dürfte es kaum möglich sein, den Passus vom Schuß des Akestes als versteckten Ausdruck des Zweifels an der Kunst der Seher zu verstehen.

<sup>14</sup> Gegen die Erklärung, das angekündigte Unheil sei der Schiffsbrand, schon P. Deuticke (*Vergils Gedichte*, erklärt von Th. Ladewig und C. Schaper, bearb. von P. Deuticke<sup>12</sup>) Bd. II im Anhang z. St.; ebendort sind auch Interpretationen gesammelt, die an die Himmelserscheinungen denken, welche zu den Biographien Caesars und Augusts berichtet werden (so unter andern auch Plüss, *Vergil und die epische Kunst* 105 ff.). H. Goelzer sammelt in seinem Kommentar z. St. verschiedene ältere Erklärungen, die an die punischen Kriege denken. R. Heinze, *Vergils epische Technik*<sup>3</sup> 168 nimmt an, der Dichter habe die schwere Zeit des ersten punischen Krieges im Auge, wo dann Segesta, die Stadt des Akestes, als erste sizilische Gemeinde zu Rom übergang mit Berufung auf die gemeinsame troische Abstammung. Welches spätere Ereignis gemeint ist, ist für unsere Frage irrelevant.

<sup>15</sup> *Vergils epische Technik*<sup>3</sup> 167 Anm.

<sup>16</sup> Siehe oben S. 53 Anm. 8 und auch S. 54.

<sup>17</sup> R. Heinze a. O. weist nach, daß Vergil sich die Stadt im Moment der Ankunft des Aeneas und des Wettkampfes als noch nicht gegründet vorstellt; Akestes wird vorher nie König genannt; sein Volk denkt sich der Dichter nach ihm in den Bergen wohnend, die Troer als am Strande kampierend. Erst als Folge des Schiffsbrandes wird die Stadt erbaut.

<sup>18</sup> R. Heinze a. O. 166 Anm. 1 gibt den Worten *nec maximus omen abnuī Aeneas* einen

Im zwölften Buch wird Juturna von Juno geschickt, um den Bruch des Vertrags herbeizuführen, der kurz vorher im Hinblick auf den Zweikampf des Aeneas mit Turnus geschlossen worden ist<sup>19</sup>. Sie nimmt zuerst die Gestalt des Camers an, des Wagenlenkers des Turnus. Daß sie in dieser Rolle ohne Ehrfurcht von dem Orakel spricht, das den Etruskern geboten hat, auf einen fremden Anführer zu warten, um ihren vertriebenen König zu bekriegen, ist nicht weiter erstaunlich: als Camers trägt sie für die Götter und ihre Offenbarungen dieselbe Verachtung zur Schau, wie dessen König es gelegentlich tut. Um aber zum Ziel zu kommen, sendet sie ein trügerisches Prodigium, XII 244 ff.:

*his aliud maius Iuturna adiungit et alto  
dat signum caelo, quo non praestantius ullum  
turbavit mentes Italas monstroque fefellit.*

‘Nie hat ein Zeichen den Sinn der Italioten wirksamer irreführt und durch eine Erscheinung getäuscht’ – so versteht E. Bréguet die Worte und sieht darin mehr als Ironie, sogar gewissermaßen einen Vorwurf gegen den Glauben an Götterzeichen. Es dürfte aber vielmehr ein verkürzter Ausdruck vorliegen und der Sinn der sein: ‘Nie war ein Zeichen mehr geeignet, die Handlungen der Menschen zu bestimmen, und somit im vorliegenden Falle die Italioten irrezuführen und zu täuschen.’ Nun könnte man freilich einwenden: das Zeichen ist tatsächlich irreführend; nimmt der Dichter diese Möglichkeit an, so ist seine Skepsis bewiesen. Aber sehen wir einerseits die Persönlichkeit an, die das Zeichen sendet, und andererseits das Opfer der Irreführung: Juturna ist die erbitterte Feindin der Troer in ihrer doppelten Eigenschaft als Abgesandte Junos und als Schwester des Turnus; sie wählt darum skrupellos ihre Mittel, zum Ziel zu kommen. Sie ist sozusagen ein verbrecherisches Wesen, mehr böser Dämon als Göttin; zudem werden ihr von Juno Vorwürfe gemacht, weil sie ihre Kompetenzen überschritten hat. Andererseits sind es des Aeneas Feinde, die ihrem Betrug zum Opfer fallen; sie, könnte man fast sagen, verdienen nichts besseres, als getäuscht zu werden<sup>20</sup>. Wenn übrigens der Augur Tolumnius das *augurium* Juturnas annimmt mit den Worten (XII 259 ff.):

*hoc erat, hoc votis, inquit, quod saepe petivi.  
accipio agnoscoque deos; me, me duce ferrum  
corripite, o miseri, quos improbus advena bello  
territat, invalidas ut aves, et litora vestra  
vi populat ...,*

so ist die Interpretation an sich korrekt und das Prestige der Augurenkunst an sich nicht herabgemindert.

etwas ändern Sinn: «Aeneas», sagt er, «hätte in seiner Eigenschaft als Spielgeber, sagen wir als der den Spielen vorsitzende Magistrat, dem Zeichen offiziell keine Bedeutung beizumessen brauchen, es für den Ausgang des Wettkampfes ignorieren können.»

<sup>19</sup> E. Bréguet 57.

<sup>20</sup> Es darf hier vielleicht an den Traum Hannibals nach der Einnahme von Sagunt erinnert werden (Cicero *De div.* I 49).



Endlich bleiben noch einige Stellen zu besprechen, auf die E. Bréguet nicht gegriffen hat, die sich aber eventuell für ihre These ins Feld führen ließen.

Um Turnus zum Kampf zu entflammen, ermuntert ihn Iris, von Juno gesandt, mit den Worten (IX 12f.):

*quid dubitas? Nunc tempus equos, nunc poscere currus.  
rumpe moras omnis et turbata arripe castra.*

Wir wissen, daß das Schicksal Turnus nicht erlaubt, das Lager einzunehmen<sup>21</sup>. Belügt ihn also Iris? Nein, denn *arripere* heißt hier nicht 'einnehmen', sondern es hat, wie Goelze zur Stelle anmerkt, dieselbe Bedeutung wie Tac. Hist. IV 17:

*arriperent vacui occupatos, integri fessos.*

'Die welche Bewegungsfreiheit haben, sollen Hand legen an die, welche durch inneren Zwist gehemmt sind, die Starken an die Erschöpften.' In der Tat fühlt sich Turnus wohl zum Kampf aufgerufen; aber er betrachtet – ein deutliches Zeichen, daß er der Iris Worte in diesem Sinn versteht – den Sieg nicht als gewiß. Allerdings spricht er später zu seinen Rutulern (IX 136ff.):

*sunt et mea contra  
fata mihi ferro sceleratam excindere gentem  
coniuge praerepta ...*

Aber er täuscht sich in seinem übermäßigen Selbstgefühl und vielleicht in dem Gefühl seines guten Rechtes. Vor allem muß aber festgehalten werden, daß er nicht Augur ist; also steht seine Selbsttäuschung in keiner Beziehung zu unserer Frage. Ja die vorhergehenden Worte

*nil me fatalia terrent,  
si qua Phryges prae se iactant, responsa deorum.  
sat fatis Venerique datum, tetigere quod arva  
fertilis Ausoniae Troes*

machen es recht deutlich, wie der anmaßende Feind die göttlichen Offenbarungen gering achtet und daß das Lästerei ist. Das könnte nicht leicht mit der von E. Bréguet angenommenen Skepsis in Einklang gebracht werden?

Wie Aeneas in der Katabasis Palinurus antrifft, gibt er seiner Verwunderung, daß dieser vor der Ankunft in Italien den Tod erlitten habe, während ihm doch Apoll das Gegenteil versprochen habe, Ausdruck mit den Worten (VI 343ff.):

*namque mihi fallax haud ante repertus  
hoc uno responso animum delusit Apollo,  
qui fore te ponto incolumen finisque canebat  
venturum Ausonios: en haec promissa fides est?*

Palinurus erzählt ihm, wie er die Küste zwar schwimmend erreicht habe, aber von den Bewohnern des Landes erschlagen worden sei, und versichert VI 347:

*neque te Phoebi cortina fefellit,  
dux Anchisiades.*

Wenn hier der Dichter Aeneas zweifeln läßt, gesteht er ihm damit nicht sozusagen

<sup>21</sup> 'Bouleverse et enlève le camp', übersetzt Bellessort.

das Recht zu, es zu tun? Dagegen ist zweierlei zu sagen: erstens versichert Aeneas ausdrücklich, daß es das erste und einzige Mal wäre, daß Apoll ihn getäuscht hätte; zweitens: wenn Aeneas in der ersten Überraschung in seinem Vertrauen zur Gottheit einen Augenblick wankend wird, so ist das einer der Züge, welche dartun, daß er nicht von Anfang an der vollendete Held ist, sondern erst durch die Prüfungen, die über ihn kommen, dazu wird und erst durch die Begegnung mit dem Vater im Elysium zur vollen Reife des Heldentums gelangt<sup>22</sup>.

Nachdem wir für die Stellen der Aeneis, die auf den ersten Blick scheinbar als Stützen für die Bréguetsche These in Anspruch genommen werden können, eine andere, meines Erachtens einleuchtendere Interpretation gegeben haben, kommen wir auf die beiden Verse IX 327f. zurück:

*rex idem et regi gratissimus augur.*

Offensichtlich ist der Kontrast beabsichtigt zwischen der hohen Stellung des Rhamnes und seiner unwürdigen Haltung. Gleichzeitig wird die Rolle charakterisiert, die er unter den Seinen einnimmt, wie der Dichter bei vielen Personen, die er handelnd einführt, epischer Tradition gemäß Bemerkungen einflacht über ihre Abkunft oder ihre früheren Taten oder andere individuelle Züge nennt. Wenn die Haltung des Rhamnes unwürdig ist, so ist er deshalb nicht minder König, nicht minder Augur. Wenn der Augur nicht untadelig ist in der rein menschlichen Sphäre seines Daseins, wird dadurch seine Kunst herabgesetzt oder gar die Zuverlässigkeit der göttlichen Offenbarung<sup>23</sup>? Daß Rhamnes vom Dichter als Augur anerkannt wird, beweist die Anknüpfung des nächsten Verses mit *sed*:

*sed non augurio potuit depellere pestem.*

Die Meinung des Dichters kann nur sein: Trotz der Gunst der Götter, die ihm die Gabe der Divination verliehen haben, d. h. die Gabe, in gewissem Maße in die Zukunft zu sehen, ist er nicht gegen den Tod gefeit. Auf diesen Vers stützt sich E. Bréguet ja ganz besonders. Aber, müssen wir entgegnen, wäre es denn zu erwarten, daß der Augur den menschlichen Schicksalen, ja dem Tode nicht verfallen wäre? Ganz gewiß nicht: im Kriege teilt er die Gefahren des Kampfes mit allen andern Kriegern. In dieser Hinsicht genießt er nicht kraft seines Amtes den besonderen Schutz der Götter. E. Bréguet hat konstatiert<sup>24</sup>, daß dieser Vers sein Vorbild in Ilias B 858f. hat:

*Μυσῶν δὲ Χρόμης ἦρχε καὶ Ἔννομος οἰωνιστής.  
ἀλλ' οὐκ οἰωνοῖσιν ἐρύσατο κῆρα μέλαιναν. .,*

<sup>22</sup> Daß IV 65

*heu vatum ignarae mentes*

nicht hierher gehört, braucht kaum auseinanderzusetzen zu werden: Dido nimmt ihre Zuflucht zur Kunst der *haruspices*, ohne sie über den wahren Grund ihrer Opfer aufzuklären, deshalb können sie ihr nicht sagen, was sie hören will. Der Ausruf beklagt also nicht die Nutzlosigkeit ihrer Kunst, sondern ihre Unkenntnis der wahren Absichten Didos.

<sup>23</sup> Man könnte versucht sein, *gratissimus* als Ironie zu verstehen in dem Sinne von 'gefällig', d. h. in dem Sinne, daß Rhamnes dem Turnus sagte, was er gerne hören will. Das hieße doch wohl das Gras wachsen hören und wird zudem auch durch *sed* im nächsten Vers widerlegt.

<sup>24</sup> E. Bréguet 56.



daß die Homerstelle aber der Ironie entbehrt. Sollte Vergil sie, entgegen seiner ehrfürchtigen Haltung, die er sonst wahrte, hineingetragen haben? Wohl haben wir oben<sup>25</sup> festgestellt, daß er das in der Aeolusepisode getan hat. Aber was er sich erlauben konnte in einer mythologischen Erzählung – auch Homer ist ja oft genug scherzhaft in seinen Götteraneddoten – das wird er da nicht getan haben, wo es um die heiligen Gebräuche der römischen Religion ging.

Doch ist es nicht nur diese allgemeine Erwägung, die einen ironischen Sinn des Verses 328 unwahrscheinlich macht, ja sogar ausschließt, sondern auch die Tatsache, daß dasselbe Motiv mehrere Male begegnet, so in der Iliupersis, II 426:

*cadit et Rhipeus, iustissimus unus,  
qui fuit in Teucris, et servantissimus aequi.  
Dis aliter visum*<sup>26</sup>.

Und gleich nachher, II 429:

*nec te tua plurima, Panthu  
labentem pietas nec Apollinis infula texit.*

Niemand wird versucht sein, in der Tragödie der Iliupersis an Ironie zu denken. – Von Camilla sagt Opis XI 843:

*nec tibi desertae in dumis coluisse Dianam  
profuit aut nostras umero gessisse sagittas.*

Diese Beispiele mögen genügen, um die Unwahrscheinlichkeit aufzuzeigen, daß das Motiv von dem Frommen, der trotz seiner Frömmigkeit im Kampfe fällt, auf Rhamnes in ironischem Sinne angewendet wäre<sup>27</sup>.

Noch ein Wort über den zweiten Teil der Studie von E. Bréguet. Nehmen wir mit ihr<sup>28</sup> an, daß Vergil einem Augur den Namen Rhamnes gegeben hat, also den Namen einer der drei Tribus, und zwar mit Vorbedacht der Tribus, der nach Dumézil die Sorge für die religiösen Belange oblag, um die Institution des Augurats auf Aeneas und die Italioten zurückzuführen. Wenn das die Absicht des Dichters war, ist das dann nicht gerade ein Beweis, daß die Einrichtung ihm ehrwürdig erschien? Ich kann mir schwer denken, daß Vergil im selben Atemzug die ehrfürchtgebietende Herkunft der geheiligten Institution zu erweisen sich bemüht und seinen Vorbehalt gegen diese Einrichtung durchblicken läßt.

So dürfen wir wohl die Haltung Vergils der Divination gegenüber in der Aeneis doch als einheitlich ehrfürchtig gelten lassen.

<sup>25</sup> S. 53.

<sup>26</sup> Zu verstehen ist selbstverständlich nicht, die Götter hätten die Rechtschaffenheit des Rhipeus nicht anerkannt, sondern die Worte *dis aliter visum* wollen besagen: Es gefiel den Göttern trotzdem nicht, ihn zu retten.

<sup>27</sup> Derselbe Gedanke liegt in X 537ff., ohne daß er expressis verbis wiedergegeben wäre:

*nec procul Haemonides, Phoebi Triviaeque sacerdos,  
infula cui sacra redimibat tempora vitta,  
totus collucens veste atque insignibus armis.  
quem congressus agit campo lapsusque superstans  
immolat ingentique umbra tegit; arma Serestus  
lecta refert umeris, tibi, rex Gradive, tropaeum.*

<sup>28</sup> E. Bréguet 58ff.



## Buchbesprechungen

*Denis van Berchem: La martyre de la légion Thébaine. Essai sur la formation d'une légende.* Schweizerische Beiträge zur Altertumswissenschaft Heft 8. F. Reinhardt, Basel 1956.

Gegenstand der analytischen Untersuchung ist die *Passio Acaunensium martyrum*, welche Eucher, Bischof von Lyon, in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts unter Berufung auf einen Bischof Theodorus verfaßt hat und die in der Folgezeit Uebearbeitungen erfuhr. Der historische Gehalt dieser Legende vom Märtyrertod des heiligen Mauritius und der Thebaischen Legion wird seit ihrer Publikation im 6. Band der *Acta Sanctorum* (1757) diskutiert; der Verfasser weist in ihr eine Anzahl historischer Unwahrscheinlichkeiten nach, zu welchen außer dem Namen der Legion deren Versetzung aus Aegypten nach Gallien sowie die Dezimierung vor der gänzlichen Vernichtung durch Maximian gehören. Anderseits zeigt er, daß verschiedene Elemente der Erzählung zur hagiographischen Topik gehören und darum entliehen sein können. So neigt er dazu, einer alten Hypothese Recht zu geben, wonach die Legende des heiligen Mauritius von Apamea Vorbild für diejenige des Walliser Heiligen war, und er macht es sehr wahrscheinlich, daß der oben genannte Theodorus die Ueberlieferung mit Hilfe eines Grabfundes begründet und in den Dienst seiner missionarischen Tätigkeit gestellt hat. Es wäre die Nachahmung des Mailänder Bischofs Ambrosius, welcher die aus dem griechischen Osten stammende Verehrung von Märtyrerreliquien für eine kirchenpolitischen Ziele nutzbar zu machen verstand.

F. Wehrli

### Griechische und Lateinische Textausgaben<sup>1</sup>

#### *Bibliotheca Teubneriana*

**Pindar.** Eine erste Neubearbeitung von O. Schröders Pindar Ausgabe ließ *B. Snell* im Jahre 1953 erscheinen. Es war darin besonders auf die Papyri zu achten, ferner wurde der kritische Apparat bereichert und fanden die Metren eine neue Erklärung. Diese Edition wird nun zwei Jahre nach ihrer Publikation in verbesserter Auflage zum zweiten Male vorgelegt (1955).

**Plutarch.** Die kritische Ausgabe der *Moralia*, welche an Stelle derjenigen von Bernardakis tritt, macht erfreuliche Fortschritte. Der 1955 erschienene Faszikel des 5. Bandes enthält die *Aetia Romana* und *De primo frigido*, bearbeitet von *C. Hubert*, und *De facie in orbe lunae*, bearbeitet von *M. Pohlenz*.

**Sallust.** *Catilina*, *Iugurtha* und die im Codex Vaticanus 3864 überlieferten *Reden und Briefe* aus den *Historiae* sind 1954 von *A. Kurfess* herausgegeben worden. Seine Edition stellt eine verbesserte Auflage derjenigen von *A. W. Ahlberg* dar; in der Textgestaltung weicht sie von derselben hauptsächlich durch die höhere Bewertung der Nebenüberlieferung ab, welche durch *R. Zimmermann* (*Der Sallusttext im Altertum*, 1929) begründet worden ist.

**Cicero.** Die 1955 erschienene 3. Auflage von *De re publica* hat *K. Ziegler* besorgt, sie ersetzt die 2. Auflage aus dem Jahre 1929, die vom gleichen Herausgeber stammt. Die ältere Praefatio ist überarbeitet und um ein Literaturverzeichnis bereichert worden. Der Text hat eine zusätzliche Untermauerung durch drei Codices, AHY, sowie einzelne Verbesserungen erfahren; verschiedene Zitate aus der Schrift, welche in der zweiten Auflage zum Teil im Apparat oder als Anhang gegeben sind, zum Teil auch fehlen, erscheinen nun im fortlaufenden Text.

#### *Heidelberger Texte, lateinische Reihe 2 und 2a 3.-4. Auflage (1955)*

**Cicero** *Laelius* vollständig und *De re publica* vollständig. Die Bearbeitung stammt von *H. Hommel*, eine Einleitung über Bedeutung und Gehalt der beiden Schriften von *K. Meister*. Den Schülern, für welche die ganze Serie bestimmt ist, wird die Lektüre durch ein erklärendes Verzeichnis der Eigennamen und Inhaltsübersichten der beiden Dialoge erleichtert; außerdem folgen auf den Text einige Bemerkungen über Einzelfragen der Überlieferung.

Ein Ergänzungsbändchen enthält ein Wörterverzeichnis mit Erläuterungen, welches als Hilfsmittel für die Übersetzung gedacht ist. Neben der Grundbedeutung der Wörter wird deren jeweils spezieller Sinn angegeben. Ferner enthält die Liste die notwendigsten Angaben über Geschlecht und Deklination der Nomina; bei den Verba sind im Zweifelsfalle Konjugationsklasse und Stammformen notiert. Die allergeläufigsten Wörter sind nicht aufgenommen.

F. Wehrli

<sup>1</sup> Vgl. die Listen der eingegangenen Rezensionsexemplare für die bibliographischen Einzelheiten (*Mus. Helv.* 13 [1956] 64. 195f.).



A. D. XII. KAL. MAIAS MCMLVII  
ERNESTO HOWALD SEPTUAGENARIO  
COLLEGAE TURICENSES  
HERMANNUS HIRZEL DONATOR

